كتابات السرد النثرية

د. حسن الغرفي



كتابات السياب النثرية

د. حسن الغرفي



رئيس التحرير

د. عثمان بن محمود الصيني

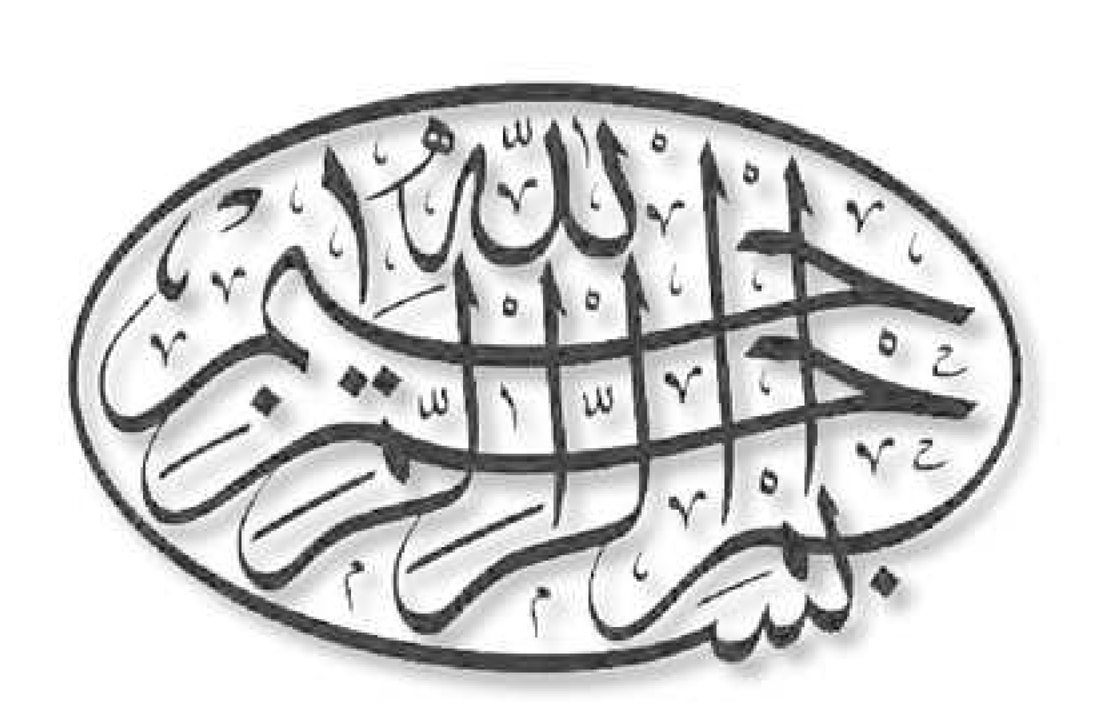
الرياض - طريق صلاح الدين الأيوبي (الستين) - شارع المنفلوطي

هاتف: **4778990** - **4779792** فاكس: **4766464**

ص.ب **5973** الرياض **11432**

المملكة العربية السعودية

www.arabicmagazine.com - info@arabicmagazine.com



ⓗ المجلة العربية، 1434هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
الغرفي، حسن
كتابات السياب النثرية./ حسن الغرفي.- الرياض، 1434 هـ
184 ص، 21x14 سم
(سلسلة كتاب المجلة العربية، 194)
ردمك: 978-603-8086-59-9

1 -السياب، بدر شاكر، ت 1384هـ 2- النثر العربي - العراق
أ. العنوان
ديوي 819.9567 1434/564

رقم الإيداع: 1434/564
ردمك: 978-603-8086-59-9

المحتوى



المقدمة

بدر شاكر السياب (1926 – 1964) علامة بارزة في حركة الحداثة الشعرية العربية. استطاع بمنجزاته الشعرية الخلاقة، أن يساهم مساهمة بالغة القيمة في الخروج بالقصيدة العربية من الرتابة والضيق اللذين خيما عليها قرونا عديدة إلى آفاق أوسع، وذلك بانفتاحه على شتى المضامين والرؤى، وتحقيقه لمجموعة من الأساليب الفنية الجديدة والمهارات المحببة والأبنية الشعرية المتعددة وغيرها من المزايا التي أغنت أداء قصيدتنا العربية المعاصرة.

فما من أحد يمكنه أن ينكر دور السياب الأصيل في التجديد الشعري، وتأثير ملامحه الفنية الفردية في أكثر من جيل شعري، مما منحه ذلك الحضور القوي الدائم، وبوأه المكانة الراسخة كطرف مهم في الموروث الشعري العربي قديمه ومعاصره.

إذا كان السياب بمشروعه الشعري الفذ الفريد قد اقترن بإسهامه العميق في حداثة الشعر العربي، فإنني أميل هنا، كذلك، إلى الاعتقاد بأن معظم قراء ودارسي الشعر المعاصر في هذه الأيام، بل وفي السنوات الماضية، قد ظل الوجه الآخر من تراث شاعرنا الكبير مجهولا لديهم، وهو المتمثل في كتاباته النثرية الموزعة في العديد من الصحف والمجلات. ذلك أن عدم عناية السياب بجمعها، في حياته، دفع بها إلى منطقة الظل والإهمال، هي التي لا غنى عن الرجوع إليها، دون شك، لكل باحث مختص يسعى لفهم أعمال السياب فهما كاملا ودراستها، والوقوف، من خلالها، على بعض

ملامح التحولات الشعرية الحادة في المشهد الشعري العربي منذ أواسط الأربعينات إلى رحيل السياب أواسط الستينات من القرن العشرين.

ولأن السياب قد عايش عن كثب تلك الفترة الأساسية من تطور الشعر العربي وما صاحبها من مناقشات حادة وردود أفعال متباينة، فقد حرص، هو الآخر، على المساهمة في ذلك النقاش الأدبي الملتهب الذي كان دائرا آنذاك، من خلال صيغ ومواقف مختلفة.

خاصة إذا علمنا أن الضرورة قد دفعت بالعديد من الشعراء الرواد الأساسيين، والسياب من أبرزهم، إلى أن يدلوا بآرائهم وأفكارهم سواء المتعلقة بمنجزاتهم الشعرية في إطارها النظري، أو بحركتهم الشعرية الجديدة التي كانت في أمس الحاجة لمن يدرك ماهيتها ويلم بأبعادها، حتى يضمنوا لها الاستمرار عن طريق استيعاب أطروحاتها التي هي، في غالب الحالات، أطروحات تسعى لاختراق السائد والمألوف وقد تنقضهما.

وفي إطار استكمال اهتمامي بمنجز الشاعر بدر شاكر السياب، ولتأكيد أهمية جمع تراثه النثري وتقديمه إلى القراء والدارسين، فإنني أشعر بنوع من الاعتزاز –بعد متابعة شاقة دامت عدة سنين– حين أساهم بالتعريف بهذا التراث الأدبي المعاصر الذي غمره النسيان.

إن قيمة هذه الكتابات النثرية تكمن في أنها ستساهم في إلقاء الضوء الوافي على العديد من الأوجه الخفية الماكرة، تلك التي عرفتها تجربته الشعرية. كما أنها ستجيب على الكثير من التساؤلات التي تثيرها رحلته الإبداعية –المضنية الجميلة– الممتدة من أواسط الأربعينات إلى منتصف الستينات من

القرن الماضي.

لقد أودع السياب كتاباته تلك مجموعة أفكار وتصورات ومفاهيم هي من الوفرة والتنوع بحيث تكتسي أهمية بالغة، وقد وردت عبر سياقات ثرية: منها ما كان تقديما لكتبه إما للتعريف بفعله الشعري وإما للتعريف بشعر الآخرين. ومنها ما كان مقالة تناول بها الأدب والفن. ومنها ما كان حوارا أجراه حول تجربته الشعرية. ومنها ما كان إسهاما منه في ندوات موضوعها الشعر العربي المعاصر. ومنها ما كان مناقشة أدبية ساجل بها النقاد والشعراء. ومنها ما كان رسالة خالصة تبادلها مع جيله الشعري أو مع الجيل اللاحق له.

وتبدو أهمية هذه الأفكار والتصورات والمفاهيم في أن لها علاقة بالمشكلات المتعلقة بإنجازاته الإبداعية خاصة، وبالواقع الشعري والأدبي عامة، وبموقفه من شتى القضايا الفنية والفكرية التي ساهم في بلورة الكثير من جوانبها.

ويبقى علي أن أبدي -فيما يلي- بعض الملاحظات المتعلقة بطبيعة هذا العمل:

- جمعت هذه الكتابات النثرية قصد إعدادها للنشر، تحدوني رغبة أن تكون مسعفة للباحثين والنقاد والمهتمين بإنجازات شاعرنا البالغة الغنى والرحابة، والسعي لتقديم الوجه الآخر من تراثه.
- عمدت إلى تصنيفها في محاور متجانسة.
- قرأت رسائله المنشورة (من جمع ماجد السامرائي) قراءة متأنية،

متقصيا ما تناثر في طياتها من رؤى وآراء تمس موضوع الشعر باعتباره هاجسا أساسيا مسيطرا منذ البداية، ومن نقدات -اتسمت بالتواضع والحب والطرافة- لقصائد غيره من الشعراء؛ وفي هذا المجال أهملت كل رأي له علاقة بتجريح صادر عن (مزاجية) أملتها ظروف ما.

- رأيت من المفيد، في بعض الحالات، إضافة هوامش توثيقية قد تفيد القارئ.

وأخيرا فأنا لا أزعم أنني استطعت الوقوف على جميع كتاباته النثرية المتعلقة بالشعر، فيبدو أن بعضها -وهو حتما قليل- ما زال موزعا في بعض الجرائد والمجلات العراقية واللبنانية. ولكني على يقين من أن أكثر وأهم الكتابات قد ضمته دفتا هذا الكتاب.

د. حسن الغُرفي

الفصل الأول

قضايا أدبية وفنية

مقدمة ديوان (أساطير)

ليس ما أكتبه الآن، مقدمة، إنما هي خواطر تتجاوب في نفسي، وأنا مقدم على وضع هذه القصائد، التي يحويها هذا الديوان، بين أيدي القراء. والقراء يختلفون في أذواقهم الفنية، وفي نظراتهم إلى الشعر وإحساسهم به؛ اختلاف شاعر عن شاعر، وأديب عن أديب، أو أكثر من هذا. ولهذا كان لزاما علي أن أسجل بعضا من هذه الخواطر، علها تعين على فهم هذه القصائد والانفعال بما فيها من صور وأحاسيس.

وأول ما يلتقي به قارئ هذا الديوان، نوع من الموسيقى، لا عهد به لأغلب قراء الشعر في العراق. لقد ثار أكثر من شاعر في كل بلد عربي، على تلك الموسيقى الرتيبة، التي تأثر الشعر العربي بها، وتناولت الثورة، في أول عهدها، وحدة القافية، ثم تعدتها إلى الأوزان. فهجر كثير من الشعراء المجدِّدين البحور الطويلة، واستعاضوا عنها بالبحور القصيرة، إلا في القصائد التي تستلزم الفخامة. وقامت دعوة إلى (الشعر المهموس)، كان أول من قادها الأستاذ الكبير محمد مندور. وهناك فريق آخر من الشعراء، ثار على وحدة الوزن، منهم الشاعر الكبير المرحوم؛ إلياس أبو شبكة في (غلواء) و(إلى الأبد) وبعض القصائد من (أفاعي الفردوس)؛ والأستاذ خليل شيبوب في قصيدته (القصر القديم والحديقة المهجورة)؛ وشعراء آخرون.

ولكن الانتقال من وزن إلى وزن سـواه، كان كثيراً ما يسبب (نشازا) في الموسيقى لا تقبله الأذن الحساسة. وللأستاذ مصطفى عبداللطيف السحرتي، بحث ممتع عن الموسيقى في الشعر الحديث، في كتابه القيم (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث)، نود للقارئ أن يرجع إليه.

وقد لاحظت من مطالعاتي في الشعر الإنجليزي، أن هناك (الضربة)، وهي تقابل (التفعيلة) عندنا، (مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف)، و(السـطر) أو (البيت) الذي يتألف من ضربات مماثلـة في النوع للضربات الأخـرى في بقيـة الأبيـات، ولكنهـا تختلف عنهـا في العـدد (في بعض القصـائد). وقد رأيت أن من الإمكان، أن نحافظ على انسـجام الموسيقى في القصـيدة، رغم اختلاف موسيقى الأبيات، وذلك باستعمال (الأبحر) ذات التفاعيـل الكاملـة، على أن يختلف عدد التفاعيـل من بيت إلى آخر. وأول تجربة لي من هذا القبيل، كانت في قصـيدة (هل كان حبّا) من ديواني الأول (أزهار ذابلة). وقد صـادف هذا النوع من الموسيقى قبولا عند كثير من شعرائنا الشباب، أذكر منهم الشاعرة المبدعة الآنسة (نازك الملائكة).

وهناك شيء من الغموض في بعض القصائد؛ ولكنني لست شاعراً رمزياً وقد كنت مدفوعاً إلى أن أغشـي بعض قصـائدي بضباب خفيف، وذلك لأننـي كنـت متكتمـا، لا أريد أن يعرف الناس كل شـيء عـن حبِّي الذي كانت كل قصائد هذا الديوان صدىً له؛ فقد كانت (موحية) هذا الديوان، تغضب أشد الغضـب، إذا أنا ذكرت شيئا عن قبلاتنا ومواعيدنا، وكثيرا ما مزقت بعض القصـائد التي كانت تشـير إلى شيء تأبى هي أن يعرفه الناس.

وقصيدة (أســاطير) تكشف (عن العقدة) في هذا الحب، ولكنها توشحت ببعض الغموض الذي تزيله المقدمة النثرية لهذه القصيدة، وكذلك الحال في قصــيدة (اللقاء الأخير). ولولا أنها خانت هذا الذي كانت تســميه (النبي الوديع)، لظلت هاتان القصيدتان غامضتين، دون مقدمة يفهم منها القارئ ما اقصد.

وهنــاك ظاهــرة أخرى في هذه القصــائد، هي تنادي المعــاني وتداعيها، ومزج الوعي باللاوعي، وتلوين الأمل بالذكرى، وهذا يظهر في القصائد: (في القرية الظلماء)، (في السوق القديم) (نهاية)، (لقاء ولقاء)، و(اتبعيني) وغيرها.

ولابد من أن ألقي ضــوءاً على موقفي من المرأة وإحساســي تجاهها، ليتم الفهم على وجهه الأكمل:

فقــدت أمي وما زلت طفلاً صــغيراً، فنشــأت محروما من عطــف المرأة وحنانهــا. وكانت حياتي، وما تــزال كلها، بحثا عمن تســد هذا الفراغ، وكان عمري انتظارا للمرأة المنشــودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة. وكنت أشــعر أنني لن أعيش طويلاً؛ لهذا وجب على القارئ أن يربط بين (رئة تتمزق) وكثير من قصائد الديوان.

وهناك ظاهرة لعلها أهم الظواهر في هذا الديوان، تلك هي أن البيت ليس وحدة للقصــيدة. فالمعنى يتسلســل من بين بيت إلى آخر، ســالكا عددا من الأبيات. لهذا وجبت مراعاة (علامات الترقيم) وإلا تعذر فهم القصــائد، ومن بعد، تذوقها.

وقبل أن أختم هذه المقدمة، لابد من التعرض لمشكلة كثيرا ما ثار حولها الجدل، تلك هي رسالة الفنان في المجتمع. أنا من المؤمنين بأن على الفنان ديناً يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه. ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان –وبخاصة الشاعر– عبداً لهذه النظرية، والشاعر إذا كان صادقا في التعبير عن الحياة في كل نواحيها، فلابد من أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله دون أن يدفعه أحد إلى هذا. كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه هو وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعمق أغوارها، أحاسيس الأكثرية من أفراد هذا المجتمع. وبالإضافة إلى ديوانين من الغزل أصدرتهما (أزهار ذابلة) وهذا الديوان؛ لا تزال لديَّ مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي والإنساني ستطبع في المستقبل القريب.

وبعد، فهذا قليل من كثير، مما أردت أن أقوله، وأرجو أن تسمح الظروف فأقول في فرصة أخرى، ما فاتني قوله الآن[1].

(1) مقدمة ديوان: (أساطير): منشورات دار البيان – مطبعة الغري الحديثة في النجف – سنة 1950.

وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث

قبل أن أبين الوسائل التي أراها كفيلة بتعريف العرب بنتاجهم العربي الحديث، أود أن أتحدث عن النتاج الأدبي ذاته، ليعرف زملائي الكرام وجهة النظر التي سينطلق منها رأيي في تلك الوسائل فيكملوا، من وجهات نظرهم الخاصة، ما في كلمتي هذه من نقص، لنصل بعد ذلك إلى الغاية التي هدف إليها المؤتمر، وهو يعالج هذا الموضوع في جملة ما يعالج.

لو قيض لنا أن نطلع على الآثار الأدبية التي قال الزمن فيها كلمته بأنها رائعة خالدة، لوجدنا أن سر خلودها وروعتها كامن في أنها جعلت من الصراع بين الإنسان وبين الشر وقواه موضوعها.

ولنا في الأوديسة والأنيادة والكوميدية الإلهية وماكبث وفاوست والفردوس المفقود -وهي آثار ستة للشعراء الستة الذين أجمع النقاد على أنهم أعظم شعراء البشرية الذين لا سابع لهم- خير شاهد.

فهذه الآثار جميعا، كانت تصويرا لهذا الصراع، فرأينا الشر متمثلا في الآلهة الحاقدة القاسية، وقوى الطبيعة الغاضبة، أو في الساحرات الخبيثات، اللواتي كن رمزا للأفكار الشريرة التي تعمل في نفس الإنسان، أو في مستوفليس، وهو يساوم فاوست على روحه، أو في بعض البابوات الذين خانوا رسالة المحبة والسلام، والحكام الذين ظلموا الرعية واستجازوا كيدها، أو في إبليس الذي أخرج آدم وزوجته من الجنة. ولسنا في حاجة إلى القول بأن تاريخ الإنسان، كان وما يزال، صراعا بين الشر وبينه، وبأن التعبير الأدبي عن هذا الصراع، إنما هو تعبير عن الحياة أو أدب واقعي،

بعبارة أخرى.

ولئن ظلت البشرية أحقابا طوالا، وهي ترى الشر وتلمس آثاره ولا تدري من أين يأتيها، لقد عرفته اليوم على حقيقته وعلمت من أين يجيء. فعرفت –تبعا لذلك– الطريق التي تدفعه بها أو تتقيه أو تقضي عليه قضاء مبرما. ولست أقول جديدا حين أقول إن الشر يتمثل اليوم –أبشع ما يتمثل وأخطر– في الاستعمار وقواه، وما يعتمد عليه من فئات. ولكي يبدو قولي هذا صحيحا بالنسبة لجميع الذين تختلف آراؤهم في مصدر الشر أعيد صياغة هذه العبارة فأقول: إن أبشع قوى الشر وأشد جنوده خطرا، يتمثلون في الاستعمار والمستعمر وفي الظلم الاجتماعي والظالمين، وما ينشر أولئك وهؤلاء من وباء وبلاء.

وقد كانت وظيفة الأدب، أو بالحري، وظيفة الرائع منه، تصوير هذا الصراع القائم بين الشر وبين الإنسان، وما زالت تلك وظيفته حتى يومنا هذا. وأود أن أبين ناحية مهمة، هي أن الأديب حين يصور هذا الصراع، لا يقف منه موقف المتفرج المحايد –لأنه إنسان قبل كل شيء– فالقضية إذن قضيته والمعركة معركته. وهكذا كان الأدب وما يزال، سلاحا من أسلحة الإنسان، التي شق ويشق بها طريقه نحو حياة أفضل. وكان الأديب العربي واحدا من أدباء العالم، الذين أدركوا وظيفة الأدب منذ أقدم العصور. وإذا قرأنا الشعر الجاهلي (وهو أقدم ما وصل إلينا من تراثنا الأدبي) وجدناه شعرا تكاملت فيه كل العناصر التي يتكون منها الشعر الواقعي أو أكثرها على أقل تقدير. ولم تقتصر واقعية الشعر الجاهلي على تصوير الطبيعة التي

كانت تحيط بقائليه ولا بيان العلاقة بين الرجل والمرأة في ذلك العصر ولا وصف العادات والتقاليد. بل يتعدى ذلك كله إلى ما هو أجل وأبعد أثرا في حياة الإنسان. لقد نزل الشاعر الجاهلي الساح يصارع الشر وقواه في جملة المصارعين، بحسب فهمه وفهم مجتمعه (القبيلة) للشر وقواه. فقد يكون الشر متجسما في قبيلة تغير على قبيلة الشاعر، أو حرب بعثت فكانت ذميمة، أو في بخيل لا يبذل للآخرين من ماله، أو جبان لا يبذل لهم من نفسه، أو طاغية يسوم الناس خسفا. إلى آخر ما قارعه الشاعر الجاهلي من صور الشر العديدة.

وجاء الإسلام فعرف وظيفة الشاعر خير معرفة. ولو وقفنا برهة عند الآية الكريمة (والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات) لوجدنا فيها أعظم توجيه في وظيفة الأدب. بل إن كتابنا الخالد –القرآن– كان بحد ذاته أدبا بلغ من السمو منتهاه. ومن فضول القول أن نذكر أنه الأدب الذي جمع بين أروع أسلوب وأنبل غاية. ولو تتبعنا تاريخ الأدب العربي منذ نشأته الأولى حتى يومنا هذا لألفيناه –في أروع مظاهره– أدبا واقعيا أو ملتزما أو سمِّه ما شئت من الأسماء التي تدل على أنه كان يدعو إلى الحق والخير والجمال ويكافح الشر والباطل. وهو الأدب الذي ينتصب فيه المتنبي طودا شامخا. وما كان المتنبي إلا عربيا ثائرا تمرد على الأوضاع السيئة التي كان المجتمع العربي يتخبط فيها؛ رأى عربا ملوكها عجم وأرانب مفتحة عيونهم نياماً، فأبى وتمرد وعتى على من عتى. أولم يكن سيف الدولة الذي وقف

المتنبي عليه أروع شعره، بطل العروبة المكافحة عن غمارها الواقفة بالمرصاد لجيوش الروم المحتشدة على حدودها؟ وإذا ذكر المتنبي تبادر (المعري) إلى الذهن في الحال. ولم يكن المعري إلا داعية من دعاة الحق والخير والحب والعدالة الاجتماعية. وكان الجاحظ أول أديب عربي نزل إلى السوق فصور لنا أحوال الشعب تصويرا ينبض بالصدق والحياة بأسلوب حسبنا أن نقول فيه إنه أسلوب الجاحظ. ويقيني أننا لو جردنا أدبنا العربي من هؤلاء العمالقة الثلاثة لعاد أدبا باهتا لا يمكن أن ينهض على قدميه بين آداب الأمم الكبرى. وهناك ظاهرة لعلنا كنا عنها غافلين، هي أن الشعوبية والأدب الداعر الماجن، كانا يتمشيان يدا بيد. ولم يكن من باب الصدفة أبدا أن يكون بشار وأبو نواس ومسلم بن الوليد –وكلهم من الفرس الشعوبيين– رسل الشعر الماجن الخليع.

يتبين من كل هذا أنني من دعاة الأدب الواقعي أو الملتزم أو سمه ما شئت، فإن ما ندعوه وردة يبقى وردة، وإن سميناه باسم آخر كما يقول شكسبير. ولكن الواقعية التي أدعو إليها هي الواقعية التي تحدث عنها الناقد الشاعر الإنجليزي الكبير ستيفن سبندر في محاضرته القيمة عن (الواقعية الجديدة والفن). يقول سبندر إن الفنان الحديث أصبح انطباعياً وسريالياً وتكعيبياً ورمزياً في محاولته الهادفة إلى إيجاد انسجام بين ذاته وذات المجتمع؛ ولكنه أبى لنفسه أن يكون من زمرة الطبيعيين الذين ينقلون الواقع نقلا فوتوغرافيا. ولم يلبث الفنان الحديث حتى اهتدى إلى مخرج، كما يقول سبندر، وقد وجد هذا المخرج في الواقعية الحديثة. وهي في رأيه تحليل الفنان للمجتمع الذي

يعيش فيه تحليلا عميقا فيه أكبر عدد مستطاع من الحقائق التي يدركها بنفاذ بصره؛ ولا تهم بعد ذلك وجهة النظر التي ينظر منها ما دام تحليله كذلك.

فقد حلل الشاعر الإنجليزي الفذ ت.س إليوت مجتمعه، بل المجتمع الأوروبي كله تحليلا عميقاً صادقاً، فيه الكثير من الحقائق، في قصيدته الرائعة (الأرض الخراب) التي كتبها في أعقاب الحرب العالمية الأولى. كما حلَّل جون شتينبيك في قصته الإنسانية الرائعة (عناقيد الغضب) مجتمعه الأمريكي، تحليلا عميقا صادقا فيه الكثير من الحقائق.

ورغم أن الشاعر الإنجليزي الكبير، انطلق عن وجهة نظر دينية، وأن الروائي الأمريكي الكبير انطلق عن وجهة نظرة اشتراكية، فالقصيدة والرواية رائعتان من روائع الأدب الواقعي الحديث.

ونأتي إلى النتاج الأدبي الحديث في وطننا العربي فنجده ينضوي بصورة عامة تحت أصناف ثلاثة: واقعي أو ملتزم بالمفهوم العام للواقعية والالتزام، ومحايد، ومنحل. وقد عممت في هذا التصنيف تيسيرا للبحث.

أما نتاجنا الواقعي أو الملتزم فهو في كثير من الأحيان خلو من الفن أو بعيد عن المعنى الصحيح للواقعية والالتزام. والمنظومات السياسية والقصص التي كانت جديرة بأن تكون مقالا افتتاحيا في جريدة تملأ مجلاتنا ومكتباتنا وإذاعاتنا.

ولكن ذلك لا يعني خلو أدبنا الحديث من نتاج واقعي، بالمفهوم الصحيح للواقعية، يبلغ حد الروعة أحيانا، وحسبي روايات نجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبدالله، وقصص عبدالمالك نوري شواهد على ذلك. والحق أن

الروايات والقصص الواقعية الناجحة أكثر من الشعر الواقعي الناجح.

والواقعية التي نريدها هي التي تنبع من نفس الأديب. وبعبارة أخرى إننا لا نريد من الأديب أن يكتب أدباً واقعياً إلا إذا كان مؤمنا بأنه الأدب الذي يحقـق الأديب ذاته بكتابته دون سـواه، لا أن يكتب عن خوف من لوم أو اتهام بتقصير، ولا مجاراة للذوق العام ولا عن طمع في الشهرة.

أمـا الأدب المحايد فأقصـد به الأدب الذي يكتبـه الأديب في معزل عن الأحـداث العامـة الجارية من حوله، دون أن يكون له أثر ضـار في مجتمعنا العربـي. وقد يعترض معترض فيقول ليس هذا الأدب محايداً، فإن قصـيدة كـ(النهر المتجمد) لميخائيل نعيمة، أو (حولي عينيك) لعبدالرحمن الخميسي تمد حياتنا الفقيرة بلحظات من الغنى وتعلمنا درسـا في تذوق الجمال نحن في حاجـة إليه، فالإحسـاس بالجمـال يفجر ينابيع الخـير. ولكن مثل هذا الاعتراف يرد نفسه بنفسه. فكون الإحساس بالجمال يفجر ينابيع الخير في النفوس، هو بحد ذاته سـبب يدعونا إلى المناداة بالأدب الواقعي. وها نحن اليوم نرى الإنسان العربي يحيا حياة أبعد ما تكون عن الشعر والجمال. إنه بصورة عامة إنسان لم يحقق ذاته بعد. وعلينا –نحن النخبة التي استطاعت أن تحقق ذواتها إلى حد ما– أن نعينه على ذلك ليسـتطيع من بعد أن يتذوق الجمـال في الطبيعـة وفي الأدب وفي كل وجه من وجوه النشـاط البشري تذوقا يليق به. فالمسألة إذن مسألة توقيت. ونحن اليوم نخوض معركة يتقرر من فوزنا أو خسارتنا فيها وجودنا كأمة ذات فن وحضارة ورسالة؛ أو فناؤنا كشراذم من البشر هي إلى السوام أدنى. ويمثل أمامي بهذه المناسبة مشهد من

الإنيادة (وهناك مشهد شبيه به في الأوديسة) أثنى عليه النقاد لما فيه من صدق وحقيقة. فقد غضب البحر وهاجت غواربه ورياحه حتى لم يبق من سفن أنييد في هربه من طروادة بعد سقوطها إلا أقلها. وابتلع أليم طائفة كبيرة من رفاقه؛ ثم هدأت العاصفة وجنحت السفن الباقية إلى الشاطئ ونزل البطل وصحبه إلى البر جائعين متعبين. حتى إذا نالوا قسطا من الشبع والراحة تذكروا رفاقهم الذين هلكوا فطفقوا يبكونهم أحر البكاء.

ويقول أحد النقاد وهو يعلق على هذا المشهد وما فيه من صدق وحقيقة، إن البكاء ليكون ترفا لو أن أنييد وصحبه، كانوا قد بكوا رفاقهم قبل أن يطعموا ويستريحوا. والإنسان القلق المهدد في وجوده، غير قادر على مثل هذا الترف.

ولا أغالي إذا قلت؛ إن الأدب الذاتي في هذه المرحلة من حياة أمتنا، ترف لا غير. وإن أمة تجنح إلى الترف، وهي تخوض معركة المصير، لهي أمة أمرها إلى خسران.

وبقي اللون الثالث من ألوان نتاجنا الأدبي الحديث، وهو الأدب المنحل. وفي الوسع تقسيمه إلى فرعين، أولهما الأدب الذي يدعو إلى اليأس والهزيمة وأمثلته في أدبنا الحديث وخاصة في الفترة الأخيرة قليلة جدا. ولعل أكثر الأدب السوداوي اليائس هو الذي هو يكتبه الشباب المراهقون. ويأسهم في الغالب يأس مبعثه الإخفاق في الحب. ولا يشكل هذا الأدب خطرا كبيرا لرداءة نماذجه ولأنه لا يرتكز إلى ركيزة فكرية في قنوطه ويأسه. أما الأدب اليائس يأساً ينبعث من موقف فكري معين، فهم أيضا قليل الشيوع

في أدبنا الحديث وهو يصدر –أغلب ما يصدر– عن أدباء من الشيوخ ماتوا أدبيا وتخلفوا عن ركب التطور وإن ظلوا يعيشـون على بقايا مجدهم الذي حصـلوا عليه في صـدر الشباب والسـنوات القلائل التي أعقبته. وهم قلة والحمد لله. ولم يعد لهم من القراء سـوى عدد ضـئيل، الكثرة الكاثرة منهم من معاصريهم في صدر شبابهم وما تلاه من سني الشهرة والإنتاج الغزير. ولكنهم ما زالوا يشـكلون خطرا أكبر من الخطر الذي يشـكله اليائسـون المراهقون.

أمـا الفـرع الثاني من فـروع الأدب الانحلالي، فهو هـذا الأدب الماجن الداعـر الـذي يمـلأ المكتبـات وتتناقلـه المجلات ويقبـل عليـه المراهقون والمراهقـات وسـواهم من الشـباب إقبالا هو الخطر كل الخطـر. وإن هذا النمـط من الأدب أقل ظهورا في الشـعر والفنـون الأدبية الأخرى، منه في الرواية والقصـة القصـيرة والطويلة. وهو أدب لا يترفع عن دغدغة الغرائز البهيمية وإثارة الشهوات السفلى وإفساد أخلاق الجيل الطالع في سبيل أن يصيب أصحابه شيئا من المال أو الشهرة.

وإن إنتـاج أدب كهذا لهو نوع بشـع من أنـواع الجريمة لا يغير من ذلك مكان ولا زمان. بل إن إنتاجه في بلاد كوطننا العربي وفي مرحلة كمرحلتنا هـذه يرقى إلى درجة الخيانة. فالإغـراء الذي فيه والرواج الذي يلقاه نتيجة لذلك، يجعلانه أشد خطرا من أدب اليأس والهزيمة.

هذه مقدمة كان لابد منها ومن الاستفاضة فيها لنعرف أي نوع من أنواع النتاج الأدبي يستحق أن ينفق عليه العرب من أموالهم ويشد الأدباء رحالهم

من أقصى أجزاء الوطن العربي حيثما كان.

وواقعيـة الأدب هي بحد ذاتها، وسـيلة من وسـائل التعريف به. ولهذه الواقعية عمل مزدوج في نشر الأدب بين الجماهير العربية. فهي، من جهة، عامل من عوامل نضج الأدب بالإضافة إلى عوامل النضج الذاتية الأخرى، كأصالة الأديب وغنى تجربته الشخصية وخصوبة ثقافته. ولسنا بحاجة إلى القول بأن الأدب حين ينضـج قابل إلى الانتشار من تلقاء ذاته بين الجماهير العربية في حدودها المحلية السياسـية أولا، ثم في حدودها العربية الكبرى بعـد ذلك. ونضرب مثـالا على ذلك بأن القراء العـرب في كل قطر عربي تقريبا يعرفون إنتاج كل أكبر أديب في بقية الأقطار العربية. وحين أنتقل من التعميم في المثال إلى التخصص أذكر الجواهري شاعر العراق الأكبر، الذي لا يعرف القراء شـاعراً عراقياً سـواه، مثلما يعرفونه. كما أن واقعية الأدب (أي تبنيه قضية الجماهير العربية) تدفع الجماهير إلى تبنيه بدورها.

وحين نسـتعرض كلامنا السابق كله، تبرز لنا أهمية النقد الواعي كوسيلة مهمة من وسـائل التعريـف بالأدب. وقد رأينا كيـف يحفل نتاجنا الأدبي الحديـث بالكثير مما يعود علـى أمتنا بأغلب الضرر، وممـا يتوجب علينا أن نحاربـه. وإن إيـكال محاربة أي لون مـن ألـوان الأدب إلى الدولة، إنما هو تسليط للدولة على الأديب وأنه لتسليط قد تستغله الدولة في محاربة الأدب الواقعي الذي ندعو إليه. وليس هناك سـوى النقد من سـلطة تندب للقيام بهـذا الواجـب المقدس وأعنـي به محاربـة الاتجاهات الضـارة في الأدب. والنقد، بعد، عامل من عوامل الموضوعية لإنضاج الأدب وبالتالي نشره بين

الجماهير العربية وقد درس مؤتمرنا هذه الناحية حين بحث في العلاقة بين الأديب والناقد، فلا حاجة لنا بتكرار ما قالوه.

وأظن الأساتذة الكرام ممن حاضر أو ناقش في موضوع الأديب والدولة أو عقب عليه وصاغ التوصيات بشأنه، قد تحدثوا عن ضرورة تشجيع الدولة للأديب وتأمين الحرية له. وقد وفوا الموضوع حقه، فليس لي الآن غير التأكيد على ما ذهبوا إليه باعتباره وسيلة من وسائل تعريف القراء العرب بأدبنا الحديث. ولكن وضع الشعب العربي الراهن في أنه موزع في دول عديدة، تتفاوت فيما تتيحه كل دولة منها لأدباء الدول العربية الأخرى، من حرية وتشجيع.. أقول إن هذا الوضع يجعلنا ننظر إلى موضوع العلاقة بين الأديب والدولة من زاوية أخرى، بالإضافة إلى الزاوية التي نظر منها الأساتذة الأفاضل الذين بحثوا في هذه العلاقة. فحين نفكر في وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث ينهض أمامنا نوع جديد من أنواع العلاقة بين الأديب والدولة. وهي علاقة بين الأديب وبين دولة ليست بدولته. فهي لا تستطيع أن تمسه بأذى مباشر وليس لها عليه من سلطان مباشر. وأقول سلطان مباشر لأن لها عليه في الحق سلطانا غير مباشر، فهي تستطيع مثلا أن تمنع كتابه أو مجلته من دخول بلادها إذا أرادت ذلك منعا يضطر الناشر، أحيانا إلى تذويب النتاج الأدبي أو تعديله وفقا لأهوائها خوفا من الخسارة المادية التي قد تستحيل بدورها إلى خسارة أدبية.

إن وضع التوصيات وحده لا يحل مشكلة. فقد اتخذ مؤتمر الأدباء العرب الأول الذي انعقد في -بيت مري- منذ عامين، قرارات هامة، وصاغ

توصيات قيمة. ولكنها ظلت طوال هذين العامين حبرا على ورق. فقد كان من بين التوصيات التأكيد على احترام حرية الفكر والأدب، ولم نر أديبا واحداً من بين الأدباء الذين وقعوا على تلك القرارات يرفع صوته مدافعا عن حرية الفكر والأدب أن تقيد أو محتجا على تقييدها. فلنعاهد أنفسنا إذن، على تنفيذ ما سنتخذه في هذا المؤتمر من توصيات ومن بينها احترام حرية الأدب.

هذه هي المشاكل الكبرى التي تجابهنا حين نبحث في الوسائل الكفيلة بتعريف أدبنا المعاصر إلى القراء العرب.

وهناك بعض المشاكل الثانوية الأخرى منها أن عددا من الأدباء لا يملكون الوسائل المادية لنشر إنتاجهم. ومنها هذا الحشد الهائل من الكتب التي تقذفها المطابع العربية في كل أسبوع بل في كل يوم والتي يقف القارئ العربي منها موقف الحيرة لا يدري أيها هو الجدير بالقراءة. ومنها أيضا أن كثيرا من القراء غير قادرين على شراء الكتب لارتفاع أثمانها بسبب من تكاليف الطباعة الغالية أو من جشع المؤلف أو الناشر.

هذه بعض المشاكل التي تراءت لي وأنا أبحث في هذا الموضوع بعجالة سببها ضيق الوقت الذي أعدت فيه المحاضرة؛ وإني لأطرح عليكم هذه المشاكل عسى أن نتعاون في إيجاد حلول لها وعسى أن تكملوا ما جاء في هذه المحاضرة التي قمت بها من نقص وقصور.

وفي الختام أرجو أن تسمحوا لي بأن أعرض عليكم بعض الحلول المباشرة التي خطرت ببالي بالإضافة إلى ما سبق ذكره.

فلكي نحل مشكلة العلاقة بين الدولة والأديب العربي الذي ليس من

رعاياها، ولكي نحارب الأدب الضـار عن طريق النقد الواعي، ولكي نساعد القارئ العربي في اختيار الكتب التي هي جديرة بالقراءة، ولكي نشجع الأدباء الناشـئين وننشر نتـاج الأدباء المعوزين، ولكـي نيسر للجماهير العربية سـبيلا إلى القـراءة الجيـدة التي لا تكلفها كثيرا من المال، أرى أن يبذل المؤتمر مسـاعيه لتأسـيس دار للنشر ترصـد لها كل حكومة عربية مبلغا مناسبا من المال وتكون وجها من أوجه النشـاط الثقافي للجامعة العربية، دون أن يؤدي ذلك إلى تقييد حرية الأدب أو التزام الدار بأكثر من الخطوط العريضة للاتجاه القومي التقدمي السليم، على أن تشرف على شؤون هذه الدار الأدبية لجنة تنبثق عن هذا المؤتمر وتتألـف من كبار النقاد والأدباء، تكون مهمتها اختيار الكتب الصـالحة للنشر من بين المؤلفات التـي يتقدم بها المؤلفون العرب إليها، شريطة أن يكون نشرها لأي كتاب من الكتب ملزماً لكل دول الجامعة العربية بأن تسـمح بدخوله إلى بلدانها. ومن المستحسن جداً أن تصدر عن هذه الدار مجلة أدبية بنفس الشروط.

كمـا أن تأسـيس رابطة للأدباء العرب على اختـلاف اتجاهاتهم الفكرية والأدبيـة؛ شريطة أن يؤمنوا بمقررات هذا المؤتمر وتوصـياته التي سـتكون منهاجاً لتلك الرابطة؛ سيكون من أكبر العوامل في تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث وفي رفع مستواه.

وإن اتخاذ التوصـيات بهذا كله أمر ضروري، إذا كنا جادين في تحقيق ما اجتمعنا من أجله وما نكتب وما نقول[1].

---

(1) – مجلة (الآداب) (لبنان) العدد العاشر (أكتوبر) 1956، السنة الرابعة.

الالتزام واللا التزام في الأدب العربي الحديث

ليس موضـوع الالتزام واللا التزام في الأدب العربي بصـورة عامة، وفي الشـعر بصورة خاصـة، بالموضـوع الجديد. لقد عرفه القدماء وإن عرفوه تحت اسـمين آخرين غير الالتزام واللا التـزام. وبحدة أخف من الحدة التي أخذتهـا الدعوة إلى الالتـزام. ولا نعدو الحق إذا قلنا إن نصـيب (الالتزام) القديم من الإنسـانية والشمول أكثر من نصـيب الالتزام الذي نعرفه اليوم. كان الشعر –وبالتالي الأدب بكل فنونه– ينقسم إلى أدب موضوعي –وهو ما يقابل الأدب الملتزم– وإلى أدب ذاتي –وهو ما يقابل الأدب غير الملتزم.

والحق أن كبار الشـعراء ظلوا –حتـى أواخر القرن السـابع عشر– أدباء ملتزمين أي موضوعيين وفي وسعنا أن نعدد من الأسماء ما يثبت ذلك ابتداء بهوميروس وصوفوكليس وأسخيلوس من الإغريق فمرورا بشكسبير وبن جونسـون وراسـين وكروني وامرئ القيس وطرفة بن العبد والمتنبي وكثير من الآخرين. أما الشـعر العربي فلم يعرف الدعـوة إلى الالتزام أو التملص منـه إلا في فترة متأخـرة كان النقاد العرب القدامى يقسـمون الشـعر إلى أبواب أو (فنون) كالغزل والحماسـة والمديح والهجاء والرثاء وسـواها ولم يكونوا ليفضـلوا أي (فن) من هذه الفنون على سـواه. إن الشـاعر العربي نشـأ –أول ما نشـأ– ملتزما دون أن يدعوه أحد إلى ذلك، وإذا كان الشعر الجاهلي أول ما وصـلنا من الشـعر العربي القديم فقد كان الشاعر الجاهلي لسان القبيلة تغضب فيعبر عن غضبها، وتحزن فيصور حزنها، وتتقاعس إذ يعتدى عليها فيثير الحماس في نفوس أبنائها ويدعوهم إلى الثأر والدفاع عن

كرامتهم. على أنه لم يكن كهفا أصـم يردد ما يتناهى إليه من أصوات، وإن كانت عواطفه مشدودة إلى عواطف قبيلته. كان يحكم عقله ووجدانه فيما يعرض له من أمور، فحين شـبَّت الحرب الطاحنة بين عبس وذبيان وغطّت قعقعة السلاح على صوت العقل فما يسمع، ارتفع صوت الشاعر زهير بن أبي سلمى يشجب الحرب ويبارك السلام الذي كان قد حل لتوه.

وحين جاء الإسـلام فرض الدين الجديد الالتزام على شـعرائه فرضا وإن لم يأمر بذلك صراحة. فقد أصـبح الشاعر المسلم -والدين في أول جدته- يرى حرجا في التغزل بأخته المسـلمة أو في هجو أخيه المسلم أو في التعالي بنسـبه على أنسـاب الآخرين، فصـار لزاما عليه أن يسـخِّر فنه إلى الدعوة الجديدة، يمدح الرسول ويصف حروبه ويهجو أعاديه. لذلك أصاب الشعر في صـدر الإسـلام ذاك الركود الذي أصـاب الأدب الروسـي بعد الثورة البلشفية، حين فرضت الدولة على الأدباء مواضيع بذاتها بل ووضعت لهم مخططات أدبية وطلبت إليهم أن يبعثوا الحياة فيها. وبعثوا فيها لا حياة وإنما ما يمكن أن تبعثه الآلة في الدمية الميكانيكية من حركة. غير أن حدة الوازع الدينـي ما لبثت أن خفت، وأصـاب أبناء المدن رغـدا من الحياة ونعيما في العيش فانطلقوا يفسـقون ويمجنون، وإذا شعراء كعمر بن أبي ربيعة وغزله المتهتك وكالأخطل وخمرياته وكجرير والفرزدق وما دار بينهما من هجاء مقذع، يظهرون في المدن العربية الجديدة، وأصـيب سكان البوادي بخيبة أمل شـديدة وحرمان مـن نعم الحياة. فإذا هم متقشـفون زاهـدون، وإذا شـعراؤهم يعبِّرون عن حرمانهم من المناصـب والنعم والثروات عن طريق

الغزل العذري الذي ما فيه غير التوجع والتشكي وسكب الدموع. غير أن الشعر العربي لم يعدم شعراء يؤيدون هذا الفريق السياسي أو ذاك، الأمويين أو الهاشميين، ويعبِّرون عن ميولهم السياسية بشعر يستحق أن يوضع في المرتبة الأولى من مراتب الشعر السياسي.

ورغم ما قد يبدو ولأول وهلة من استقلال شخصية الشاعر العربي في العصر العباسي وانصرافه إلى التعبير عن شؤونه الخاصة، لم يكن أبو نواس ولا العباس بن الأحنف ولا مسلم بن الوليد كل الشعراء العباسيين. والحق أن هؤلاء الشعراء خرجوا عن خط الشعر العربي، أي عن موضوعيته والتزامه، لأنهم كانوا كلهم، أو جلهم على الأقل، من الأقطاب الفكريين للحركة الشعوبية التي تقمصت صورا شتى، فهي المنادية بإنصاف الفقير وإلغاء الفروق بينه وبين من هم أحسن منه حالا. وبإباحة النساء بين رجال المجتمع دون تفريق، تارة، والنادية تارة أخرى بأن: (لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى) أو بأن الفرس كانوا أصحاب حضارة ومدنية ولم يكن العرب إلا بدوا أرباب شويهة وبعير. وقد امتدت هذه الحركة الشعوبية – بكل وجوهها– السياسية والفكرية والدينية إلى العصر الحاضر. فقام شاعر يدعي أنه شاعر (التقدمي) في العراق يخاطب القوميين من أبناء العراق مفتخرا عليهم بسلمان الفارسي.. ويقول:

سلمان أشرف من أبيكم كعبة

وعصام ما عرف الجدود عصام

لقد ظل الشاعر العربي في العصر العباسي يسلك ذات النهج الذي سلكه

الشعراء العرب من قبله غير خاص عواطفه الذاتية إلا بالنزر اليسير، ومفتعلا التعبير عنها في أغلب الأحايين. أبو تمام والمتنبي والمعري هم خير من يمثلون هذا الاتجاه الموضوعي للشعر العربي في العصر العباسي.

وفي عصر الانحطاط الفكري، أصبح هم الشاعر العربي أن يأتي بالجناس أو الطباق المستظرف وأن يكتب قصائد ذات قواف مستعصية ليثبت براعته اللفظية لا أكثر. هذه الفترة من تاريخ الشعر العربي تشبه إلى حد ما الفترة التي مر بها الشعر الإنجليزي في أواخر القرن السابع عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر حيث ظهرت تباشير الحركة الرومانتيكية على يد توماس غراي وكوبر وسواهما. وما لبث الشعر العربي أن شق عنه قشور البذرة التي كانت تخبئه دفينا تحت الأرض. ولاح في سمائه شعراء كالبارودي وحفني ناصف، لم يختلفوا في وجهتهم الشعرية عن الاتجاه العام للشعر العربي، كانوا شعراء (ملتزمين) إلى أقصى حدود الالتزام التي كان يمكن أن توجد في تلك الحقبة التاريخية.

واستعاد الشعر العربي على يد أحمد شوقي كامل رونقه السابق واتجاهه الموضوعي. ما كانت لتمر من مناسبة قومية أو تقام من حفلة وطنية إلا وارتفع صوت شوقي وصوت حافظ وصوت خليل مطران مجلجلا فيها.

قد يعترض معترض فيقول: أترى في تحول الشعر العربي إلى شعر مناسبات استعادة لاتجاهه الموضوعي؟ ولرد هذا الاعتراض يجدر بنا أن ندرس تلك الحقبة التاريخية وندرس اتجاهاتها السياسية والاجتماعية. ولا يتسع مجال هذه المحاضرة إلى أكثر من إشارة عابرة إلى بعض تلك الظروف. لم يكن

الشــعر ولا حتى السياســة قد نزلت إلى الصعيد الشــعبي بعد. وإذا صح ما يقال من أن الشــاعر الملتزم قد شــد أعصــابه إلى أعصاب الجماهير فراحت حركــة طفيفة من هذه تثير رجات عنيفة في أعصــاب الشــاعر، فما كانت أعصــاب الجماهير لتتحرك إن لم تحركها هزة مــن الطبقات العليا أو الطبقة الوســطى بتعبير أصح. ولم يكن في وســع الشاعر أن ينتظر رجة الوحي من انتفاض للجماهير وحركة لها. كان الشاعر هو الذي يحرك الجماهير، وما كانت الجماهير لتحرك الشاعر. وكانت الاحتفالات التي تقام في المناسبات الوطنية تهيئ للشــاعر الفرصة المناسبة لـ(امتياح) المشاعر من أعماق نفسه، كما يمتاح الزارع الماء من بئر ارتوازية تحفر له. كان عليه أن يمتاحه فلم يكن ليتدفق كما يتدفق من نبع غزير.

وفي أواخــر أيام شــوقي ظهرت في عالم الشــعر العربــي حركة جديدة، لقــد تأثر شــعراء تلك الحركة بما قــرأوه من الشــعر الرومانتيكي الإنجليزي والفرنســي: الغرامي منه وشعر الطبيعة والشعر الذي يعبر عن خوالج نفس الشــاعر من حزن وفرح وشــك أو إيمان ويأس أو أمل. لعل أولئك الشعراء (ونستطيع تسميتهم شعراء مجلة أبولو) لم يطلعوا -أو لم يعجبهم على الأقل- من شــعر شللي إلا (القبرة) و(الســيرنادا الهندية) و(دعوة) ولم يطلعوا على آثاره الأخرى الأكثر أهمية أو لم تعجبهم على الأقل، من (بروميثوس طليقا) إلى (ثورة الإسلام) كما لم يقرأوا -أو لم تعجبهم- قصائد بايرون التي غنى فيهــا كفاح شــعوب أوروبا الثائرة مــن أجل حريتها. أما الموضــوعية التي عرفوها فهي موضــوعية الشــاعر أحمد زكي أبي شادي رائد تلك الحركة

وأبيها التي سماها (بالشعر التصويري) حيث كان يؤلف قصيدة عن كل لوحة أو صورة مرسومة تعجبه. غير أن شعر بعض من أولئك الشعراء لم يخل من بعض المشاعر الوطنية والقومية والشعبية. ولم تستطع تلك الحركة الشعرية الاستمرار في عزلتها عن الأحداث السياسية والوطنية التي كانت تجري من حولهم في الوطن العربي. فما لبثت مجلة أبولو أن احتجبت وما لبث شعراؤها أن تفرقوا. ورغم النجاح الذي صادفه بعضهم -من حيث الشهرة أو الحظوة عند النساء- فقد طمحوا في أواخر أيامهم إلى أن يحلوا محل شوقي، شاعر المنابر والحفلات والمناسبات الوطنية. حتى إن الشاعر المصري علي محمود طه أصدر ديوانا جمع فيه قصائد تختلف عن بقية شعره، من حيث المواضيع والاتجاهات هو (شرق وغرب) الذي صور فيه بعض البطولات العربية والإسلامية. وأصدر محمود حسن إسماعيل ديوانا سماه (الملك) قصره على مدح فاروق.

وحين قويت الحركة الشيوعية في الوطن العربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية وصار في وسع الشيوعيين أن يصدروا مجلاتهم في عدد من العواصم العربية، كمجلة الفجر الجديد التي كانت تصدر في القاهرة ومجلة أم درمان التي كانت تصدر في الخرطوم ومجلة الطريق التي كانت تصدر في بيروت وبعض المجلات والصحف العراقية التي لم تكن إحداها لتعمر طويلا.. في ذلك الحين ظهرت نغمة جديدة كان الشيوعيون عازفيها، تلك النغمة، هي الفن للفن أو الفن للمجتمع. وأصبح في وسع الشيوعيين بجماهيرهم الواسعة المهيئة أكفها للتصفيق وصحافتهم أن يرفعوا أي شعرور أو متأدب

ينضـوي تحت لوائهم أو يجاريهم على الأقل إلى مرتبة ما كان ليصلها حتى نهايـة حياته، لـو لم يرفعوها إليها. بـل إن بعض الشـعراء المبدعين بحق، لم يستطيعوا الصمود أمام ذلك الإغراء الشيوعي فانحرفوا مع التيار الأحمر، مضـحّين بنفسهم وإنسـانيتهم وبكل ما يحرص الأديب عليه. من أولئك الشـعراء الشـاعر اللبناني المبدع المرحوم إلياس أبو شـبكة والشاعر العربي المصري عبدالقادر القط والشاعر الفلسطيني أبو سلمى وآخرون وآخرون. لقد بسـط الشيوعيون مسـألة الالتزام وعدمه أو مسـألة الفن للفن -بما في ذلك الأدب- والفن للمجتمع تبسـيطا أخفى جوهر القضـية بل ومسـخ معنى الأدب الملتزم أو الأدب للمجتمع أو الأدب الواقعي.

في عام 1945 وكنت عضـوا في الحزب الشيوعي العراقي دفع إليّ الحزب بكتاب مؤلف باللغة الإنجليزية عنوانه (الماركسـية والفن) لقد طرح مؤلف الكتاب مسألة الفن للفن أو الفن للمجتمع، بالشكل الآتي:

كتب المؤلف الشيوعي:

(يقول دعاة الفن للفن: إذا رسمت بيضة أو بيضات في عش، ثم نجحت في تلوين ما رسمت فذلك يكفي. المهم أن تنجح في رسم ما تريد رسمه وفي تلوينه).

ويرد المؤلف الشيوعي على ما زعم من حجة دعاة الفن للفن: إننا نقول لهؤلاء: إذا كان المهم هو أن تنجح في رسم ما تريد رسمه وفي تلوينه فلماذا لا ترسم، بدلا من العش والبيضة عائلة كادحة يبكي أطفالها من الجوع، وتنجح في رسمها وفي تلوينها؟.

ولما كان موضوع المحاضرة هو الالتزام واللا التزام في الشعر وليس في الفن بصورة عامة، أرى من الأفضل أن أتكلم عن الموقف الشيوعي من الشعر الملتزم أو الشعر الجماهيري أو النضالي كما يسمونه.

تعتقد الشيوعية أن ليس هناك من فلسفة صحيحة غير الفلسفة المادية الدايلكتيكية وأن ليس هناك من حلول صحيحة، لأية مشكلة، غير الحلول الشيوعية، وعلى هذا الأساس يحرم على الشاعر الشيوعي –أو أي شاعر يريد أن يرضى الشيوعيون عنه– الإتيان بأية فكرة غير مستمدة من الفلسفة الشيوعية، أو الإتيان بأي حل غير الحلول الشيوعية التي تقررها كتب ماركس وأنغلز ولينين وستالين بصورة عامة وتقرر تفاصيلها وجزئياتها منشورات الحزب الشيوعي في بلد معين.

إليكم أبياتا من قصيدة كتبها شاعر شيوعي عراقي عن القضية الفلسطينية قبل أن يتخذ الاتحاد السوفياتي موقفه المعلوم منها:

فلسطيـن لـك المجـد.. وللمجـد فلسطيـــن

من الشــرق إلى الغرب.. تحييك الملاييــــــن

إلى آخر هذا النظم الركيك الذي لم يستطع أن يرتفع حتى إلى مستوى الشعر الرديء. وللشاعر ذاته بيت حظي بدوي من التصفيق والهتاف قل أن يحظى به بيت شعر. يقول من قصيدة له ألقاها بمناسبة ذكرى الوثبة – وهو الاسم الذي أطلقه الشيوعيون العراقيون وتبناه بقية أبناء الشعب على مظاهرات الشعب العراقي التي أحبطت معاهدة بورتسموت وأسقطت حكومة صالح جبر عام 1947.

فــالـعــراق الــحــر في وثبته

يحسن الوثبة صيفا وشتاء

ولم يقتصر الشيوعيون العرب في تطبيق مقاييسهم الماركسية على الشعر العربي المعاصر بل تعدى بهم الأمر ذلك إلى الرجوع إلى الشعر والأدب العربيين القديمين وتطبيق مقاييس الواقعية الماركسية والأدب النضالي عليهما.

كنا ذات مرة مجتمعين في حلقة شيوعية أدبية، حين أخذ أديب شيوعي يهاجم شكسبير ويصفه بـ(شاعر الرجعية والإقطاع) المتحدث عن الملوك والأمراء والقواد لا عن العمال والفلاحين. وحين احتججت بأن شكسبير مات حتى قبل أن يولد كارل ماركس، أجابني بأن هناك الكثيرين من الشعراء والأدباء (التقدميين) الذين جاؤوا قبل ماركس ولماذا نأخذ على هذا الشيوعي العراقي موقفه هذا وقد وقفت صحيفة الديلي ووركر – جريدة الحزب الشيوعي البريطاني، هذا الموقف ذاته من شكسبير، وهاجمته لأنه لم يعبر عن مصالح البروليتاريا وأمانيها.

وحين رفع الشيوعيون شعار السلام العالمي راح الأدباء والمتأدبون منهم ينقبون في الأدب العربي القديم عما قيل في شجب الحرب والدعوة إلى السلام. وكتب أديب شيوعي عراقي، مقالا عن المتنبي وقصيدته في شعب بوان، جاعلا نقطة انطلاق بيت المتنبي:

يقول بشعب بوان حصاني

أمن هذا يسار إلى الطعان

وخلص من هذا القول إلى أن المتنبي كان مروج حرب بينما كان حصانه نصيرا للسلام ورغم أنني كنت شيوعيا آنذاك فقد علقت على مقاله قائلا بأن حصان المتنبي قد وقع على نداء استوكهولم بحافره.

إزاء هذه الحملة الشيوعية العنيفة، لم يستطع أغلب الشعراء العرب صمودا فراحوا يكتبون شعرا نضاليا على نمط ما يكتب الشيوعيون وأصبح الفرق الوحيد بين الشعراء الشيوعيين وبين أغلب الشعراء الملتزمين من غير الشيوعيين هو اختلافهم في بعض الكلمات التي يستعملونها. فبينما يردد الشاعر الشيوعي كلمات (السلام) و(الكادحين) و(الراية الحمراء)، يردد الشاعر غير الشيوعي كلمات (العروبة (و(الجهاد) و(المجاهدين).

على أن كلمة (التزام) لم تستعمل في النقد العربي بمفهومها الحالي، إلا بعد أن استعملها جان بول سارتر. وجاءت دعوة سارتر هذه الحجة لغير الشيوعيين بأن الأدب الواقعي والأدب الملتزم ليسا وقفا على الشيوعيين. وكان الشيوعيون قد قطعوا السبيل على النقاد غير الشيوعيين حين ادعوا بكل شاعر أو أديب مكافح، غنى الحرية والعدالة وتحدث عن البؤس

والفقر. فادعوا مثلا بالشاعر الإسباني لوركا بل وأوشكوا أن يدعوا بالشاعر الإنجليزي كولردج.

إن الدعوة السارترية والنكبات التي أصابت العرب من النكبة الفلسطينية حتى الحرب الجزائرية الراهنة أزالت الفروق بين نوعين من الأدب الملتزم بصورة عامة والشعر الملتزم بصورة خاصة، الشيوعي وغير الشيوعي. إن قيام الأحزاب في البلدان العربية وما يؤدي إليه قيامها من اجتماعات ومهرجانات ومظاهرات قد شجع الشعر المنبري، شعر المناسبات.

ولعل استفحال خطر الشعر المنبري كان من جملة العوامل التي أدت إلى ميلاد حركة الشعر الحر واشتدادها. لكن الشعر الحر لم يسلم من استغلال الشيوعية والاتجاهات الحزبية الأخرى له. بل إن سهل الطريق على كثير من المتشاعرين الذين راحوا يرصفون كلمات معينة مما يحويه قاموس الشيوعية السياسي والاقتصادي، ويلتقطون الشعارات التي يهتف بها المتظاهرون أو التي ينقشونها على شعاراتهم ثم يؤلفون من كل ذلك شيئا يسمونه شعراً نضاليا، وما هو بالشعر ولا بالنضالي، بأية حال من الأحوال.

وفي وسع من يريد الشواهد على ذلك الرجوع إلى دواوين الشعر الشيوعية التي صدرت في الفترة الأخيرة ولعل ديوان عبدالوهاب البياتي المسمى (كلمات لا تموت) آخر ما صدر من تلك الدواوين.

ولابد لنا، في هذا المجال، من الإشارة إلى ما كان للشاعر الإنجليزي الكبير ت.س. إليوت وخاصة في قصيدته (الأرض الخراب) من أثر كبير على الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث، الشيوعي منه وغير الشيوعي،

الرديء منه والجيد على السواء.

لعلـي لا أغالي إذا قلـت أن المدنية الأوروبية الحديثـة لم تهج هجاء أعنف ولا أعمق من الهجاء الذي وجهه ت.س. إليوت إليها في قصيدته (الأرض الخراب) على كثرة ما هجا الأدباء والشـعراء الشيوعيون الجانب الرأسمالي من المدنية الأوروبية المعاصرة. وقد لقيت (الأرض الخراب) من اهتمام النقاد ودراسـاتهم ما لم تلقه أية قصـيدة أخرى. إن الشيوعيين يعتبرون كل شاعر يهجو المدنية الحديثة لأسـباب غير أسـبابهم، ومنطلقـا من وجهة نظر غير وجهة نظرهم، عدواً تجب محاربته، ولم يأل الشيوعيون جهدا في محاربته. بل إن مجلة (ساينس اند سوسيتي) الشيوعية الأمريكية نشرت مقالا عن ت.س. اليوت نفت فيه عنه حتى صفة الناظم المجيد في نظمه.

لسـت أدري إذا كان الشعراء الشـيوعيون في الغرب قد نجحوا في تقليد إليوت أو لم ينجحوا. أما الشـعراء الشـيوعيون العرب، فقد قـرأوا إليوت دون أن يفهموه. كل ما عرفوه عنه أنه يضـمن قصائده أبياتا لشعراء آخرين فرنسيين أو ألمان أو إنجليز.

أمـا ما الذي يختفـي وراء ذلك التضـمين من عمق، ومـا ورد في ذلك التضـمين في موضـع معين من تناقض يقصده الشـاعر مع النص السابق له أو اللاحق فذلك ما لم يفهموه. عرفوا عنه أنه يضـمن شـعره أبياتا لشـعراء آخرين وأنه يستعمل اللهجة الشعبية أحيانا. وأنه قد يلتقط حديثا سمعه في مقهى، أو حوارا سمعه في الشارع، فقلدوه في ذلك، فأصبحت قصائدهم كأنها جلباب متسول مرقع بِرُقَعٍ مختلفة الألوان. هنا بيت يتحدث عن الربيع

والخضرة وبعده مقطع من أغنية شعبية عن موت الكلاب من الجوع، وبعده هتاف التقطه الشاعر من مظاهرة، إلى آخر هذا الخلط العجيب.

لكن هناك فئة أخرى من الشعراء العرب الشباب قرأت إليوت وفهمته وتأثرت بروحه وتكتيكه على السواء. لقد رأى هؤلاء الشعراء في (الأرض الخراب) أعنف هجاء للمجتمع الرأسمالي يتضاءل إزاءه كل ما هجاه به الشعراء الشيوعيون رغم ما في هجائهم من أقداع وحقد، ورأوا فيها من جهة أخرى، هجاءه للمجتمعات التي تخلت عن القيم الإنسانية الحقة، القيم الدينية الرفيعة، وهو هجاء ينطبق لا على المجتمع الرأسمالي وحده بل على المجتمع الاشتراكي –في الدول الشيوعية– أيضا، بل وينطبق إلى حد ما على المجتمعات المريضة المتخلفة ومنها المجتمع العربي. لقد رأوا كيف استطاع شاعر غربي أن يفيد من رموزهم، كرمز تموز وأوزيريس فنبههم إلى أمر كانوا عنه غافلين.

وساعدت الظروف السياسية التي كانت البلدان العربية تمر بها، حيث الإرهاب الفكري وانعدام الحرية، إلى اللجوء إلى الرمز، يعبرون بواسطته عن تذمرهم من أوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية على السواء وعن أملهم في انبعاث جديد ينتشلها من موتها، هؤلاء الشعراء ملتزمون أيضا لكنهم يختلفون عن الشعراء الشيوعيين –وكلهم ملتزمون طبعا– في أن الالتزام الشيوعي مفروض على الشاعر من الخارج، أما التزام هؤلاء الشعراء فنابع من داخلهم وهم لا يتخلون عن الفن ولا يهبطون بشعرهم عن أعلى مستوى يستطيع كل شاعر منهم بلوغه، في سبيل أن يفهمهم المناضل فلان.

وتعرضت هذه الفئة من الشعراء الملتزمين التزاما حقا، إلى هجوم من اليمين واليسار على السواء فهي في نظر اليسار فئة تخدم مصالح البورجوازية والإمبريالية ولا تفكر بالجماهير وهي في نظر اليمين المتطرف، فئة تحاول تحطيم الشعر العربي بالخروج عن أوزانه وطرائق نظمه المتوارثة مدفوعة إلى ذلك بدوافع شتى أعظمها ما يغدقه عليها الاستعمار من مال، وأملها ضعف أدواتهم الشعرية وقلة حصيلتهم من الإلمام بالأدب العربي القديم.

إنه لأمر يؤسف حقا ألا يبلغ الشعر العربي المعاصر مستوى الواقعية كما عرفها الإنجليزي الكبير والناقد المبدع الموهوب (ستيفن سبندر) في محاضرة له عنوانها (الواقعية والفن) وخلاصة تعريفه ذاك هو أن الواقعية الحقة هي تلك التي تمكن الشاعر أو الفنان من تحليل مجتمعه تحليلا يحوي أكبر قدر ممكن من الحقائق. ولا يهم، بعد ذلك، من أية وجهة نظر انطلق. ولكن الحد الذي بلغه الشعراء التموزيون في الشعر العربي الحديث، كان يبشر بمستقبل لامع لهم أو للشعراء الذين سيسيرون على آثارهم على الأقل.

لكن يبدو أن الشعراء التموزيين أصيبوا بخيبة أمل، فأقلعوا عن الالتزام كأنهم اتفقوا على ذلك، وإن لم يتفقوا. يبدو هذا الإقلاع عن الالتزام والانصراف إلى المشاكل الذاتية والشخصية بل وحتى افتعالها، في الآثار الأخيرة لأولئك الشعراء. يتضح لنا ذلك في ديوان يوسف الخال الأخير (قصائد في الأربعين)، وفي قصائد صلاح عبدالصبور الأخيرة، وفي الديوان المخطوط الذي يضم آخر ما كتبه أدونيس وأرى ذلك في نفسي أنا شخصيا، فكأنني تخمت من الالتزام فأنا أتفلت منه.

ولا أغالي إذا قلت إن نهاية الالتزام الحق في الشعر العربي المعاصر ستكون حين ينتهي هؤلاء الشعراء منه.

أما من هو المسؤول عما أصابهم أهي مجتمعاتهم أم حكوماتهم أم الأوساط الأدبية المختلفة فذلك ما نتركه للمؤرخين الذين سيكون لديهم الكثير مما يقولون.

ولعل ما يعاب به الأدب العربي، غلبة الشعر على فنون الأدب الأخرى. ما زال الشاعر يحظى بالمكانة الأولى بين أدباء العرب. وما زال كل أديب عربي سواء أكان كاتب قصة أم مقالة أم كان ناقدا يطمح أن يصبح شاعرا أو يتمنى ذلك في قرارة قلبه على الأقل. وعلى هذا الأساس فإن المقاييس السائدة في الشعر فرضت نفسها على فنون الأدب الأخرى. ما جدوى كتابة قصة أو رواية عن عواطف النفوس من حب وبغض وحسد في حين يكتب شوقي وحافظ والرصافي قصائدهم عن دنشواي وعن الدستور.

لهذا كله كان الاتجاه الواقعي في القصة أول ما عرفه الأدب العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

في تلك الفترة كان لابد من ظهور (رواية زينب) للدكتور محمد حسين هيكل التي استمد وقائعها من المجتمع الفلاحي ولم يكن بد من أن يصدر طه حسين (الأيام) مدونا فيه ذكريات طفولته في الريف المصري ومجتمع الفلاحين، ثم (دعاء الكروان).

حتى حركة الترجمة تأثرت بالذوق الأدبي الذي كان سائدا آنذاك. لقد وجد حافظ إبراهيم أنه يؤدي واجبا شبيها بالواجب الذي يؤديه حين يكتب

الشـعر، إذا هـو ترجم رواية فكتور هوغو (البؤسـاء) فاضـطلع بترجمتها بالرغم من عدم تضـلعه باللغة الفرنسـية. أما محمود تيمـور وهو من رواد القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، فهو تلميذ أمين للكاتب الفرنسي غي دي موباسـان، وبلغ محمود تيمور ذروة التمسـك بالواقع والالتزام في روايته (كليوباطرة) التي انحدر الحوار فيها إلى مستوى التعليقات السياسية على الوضـع العالمي والصراع بين الدول الديموقراطية والمحور. لكنه لم ينج مـن التأثر بالاتجاه الرومانتيكي كما يفهمه أكـثر الأدباء العرب في كثير من آثاره. إن الرومانيكية تعني لدى أغلبية الأدباء العرب وقرائهم التحدث عن الحب والجمال والطبيعة ولا شيء أكثر.

يقول رئيف خوري في كتابـه (الفكر العربي الحديث) متحدثا عن تلك الواقعية المبكرة إن أدباء العرب ومفكريهم وجدوا أنفسـهم أمام قيم ومثل ومقـولات جديدة شـاعت على الألسـنة والأقـلام إبان الثورة الفرنسـية وتناقلتهـا الأفواه والقراطيس في الشرق العربي، فقد طفق الناس يتحدثون عـن الوطن والوطنية والأمة والقومية والحرية والمسـاواة والحقوق الوطنية كنتيجـة لتشـبع أعلام الفكـر العربي بمبادئ الثـورة الفرنسـية أمثال أمين الريحاني وأديب إسحق حيث وجدوا في تلك المبادئ ضالتهم وعرفوا فيها الدواء الناجع لأدواء الشرق المزمنة.

لكن الاتجاه الواقعي في القصة سرعان ما اندحر أمام الاتجاه الرومانتيكي الـذي يمكننا القول بأن مصـطفى لطفي المنفلوطـي كان رائده الأول ومن أوائل رواده على الأقل.

وظل الاتجاهان الواقعي والرومانتيكي في القصة متعايشين دون أن يظهر من أي الاتجاهين أثر شـامخ حتى طلع نجيب محفوظ بروايته (خان الخليلي) التي كانت فاتح عهد في القصة الواقعية الرائعة.

وفي خلال تلك الفترة لم تخل المكتبات العربية، ولا الصحف، من قصص واقعية على الطريقة الشـيوعية أمثال قصص ذونون أيوب ورواياته، أو من ترجمات للقصص والروايات الشيوعية كرواية (الأم) لمكسيم غوركي التي تعاون على ترجمتها عدد من شيوعي العراق عام 1934 أو حوالي ذلك.

لقد سمى أديب شـيوعي آخر ذونون أيوب (المقاص) مشتقا الكلمة من المزج بين المقالة والقصة. ورغم أن مقاييس الأدب الشيوعي ترى في القصة والروايـة أرقى الفنون الأدبية، متحمسـة لها أكثر من حماسـها للقصـيدة أو المسرحية لسـهولة نشر الأفكار الشـيوعية عن طريقهما لم يسـتطع ذلك المفهـوم أن يلقى رواجـا في المجتمعات العربية. ذلـك أن الطبقة الكادحة وهي العمود الفقري لكل حركة شـيوعية أشد طبقات المجتمعات العربية جهلا. إن تسـعة وتسـعين بالمائة من الفلاحين والعمال العرب أميون، ولا يمكن أن يقرأوا قصـة أو رواية فتتسرب المفاهيم الشـيوعية إلى أنفسهم عن طريقها. كما أن من الصـعب على المنظم الحزبي أو رئيس الخلية الشيوعية أن يقرأ رواية (الأم) لمكسيم غوركي مثلا، على أعضاء خليته.

أما الشـعر فأمره أيسر. وفي وسع الشاعر الشـيوعي أن يلقي قصيدته في الخليات والاجتماعات، وفي وسع المنظم الحزبي أو رئيس الخلية الشيوعية أن يتلو قصيدة (جماهيرية) على رفاقه في اجتماع حزبي أو جلسة حزبية.

وإذا خضع كثير من الشعراء الشيوعيين لمقاييس النقد الشيوعي فإن أشباح دستوفسكي وجيمس جويس وفولكنر ظلت هي المسيطرة على نفس القصاص الشيوعي وهو يكتب أقصوصته أو روايته، نجد ذلك واضحا للغاية في إنتاج القصاص العراقي عبدالملك نوري. إنه يؤكد، أغلب الأحيان، على أهمية المونولوج الداخلي وتهاويل اللاوعي. ولعل هذا من بين الأسباب التي أدت إلى عدم صعود نجمه في فلك الأدباء الشيوعيين العرب.

وحين ارتقى مد الحركات الشيوعية في البلاد العربية، في أعقاب الحرب العالمية الثانية عمت جو الأدب العربي موجة من القصص الواقعي أو(الملتزم). وإذا ما تذكرنا الطريقة الشيوعية في كتابة القصة القصيرة أو الرواية، أدركنا أي نوع من القصص والروايات هو الذي عم وساد. لعل أنجح ما صدر من تلك القصص والروايات ذات الطابع اليساري، بل هو أنجح بالفعل، كتاب (المعذبون في الأرض) للدكتور طه حسين والقصص التي نشرها مارون عبود في مجلة الطريق الشيوعية في لبنان.

هذا عن القصة. أما عن المقالة فلم يرتفع إلى مستوى الأدب إلا القليل من المقالات الملتزمة. ولعل مقالات عمر فاخوري.. وهو شيوعي – من أحسنها. ويجب ألا ننسى بعض المقالات التي كتبها الدكتور طه حسين وعالج فيها كثيرا من الأمور السياسية والاجتماعية.

ولم يعرف العرب المسرحية الملتزمة التي ترتفع إلى مرتبة الأدب. لقد ألف الشيوعيون كثيرا من المسرحيات (الملتزمة) حسب مفهومهم للالتزام –

لكنهم كتبوها باللغة العامية.

هـذا هو الأدب العربـي الحديث في التزامه وعدم التزامه. يحتل الشـعر مكان الصـدارة منـه وتقف المسرحية في المؤخرة. فيـه نوعان من الالتزام: الالتـزام الشـيوعي وأولى به أن يسـموه (إلزاما) والالتـزام القومي الحزبي وهو لا يختلف عن الالتزام الشـيوعي إلا في بعض التفاصـيل. ثم الالتزام اللاشـيوعي اللاحزبي، النابع مـن نفوس الأدباء، لقد قـدم أدباء هذه الفئة نماذج رائعة من الأدب الملتزم لكنهم اندحروا في المجتمع الذي يسيطر عليه التعصب الحزبي إلى حد الجنون[1].

(1) من كتاب (الأدب العربي المعاصر)، أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول (أكتوبر) سـنة 1961 منشـورات أضـواء، (د.ت).

مقدمته لمختاراته الشعرية

لــو أردت أن أتمثل الشــاعر الحديــث، لما وجدت أقرب إلى صــورته من الصــورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل.

والحق أن أغلب الشــعراء العظام كانوا طوال القرون، أنماطا من القديس يوحنــا. من دانتي، إلى شكســبير، إلى غوته، إلى ت.ســ. إيليوت وأيديث ســتويل. وإذا تذكرنا أن الدين والشــعر نشــآ توأمين، وأن الدين كان، وما يزال، وســيلة يستعين بها الإنسان لتفســير ظواهر الطبيعة وقواها الغامضة ولاسترضــاء هذه القوى المجهولة من جهــة، ثم لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركنا أن تفســير الحياة وتنظيمها، أو تحسينها بالأحرى. ظلا، طوال أجيال عديدة من أهم أغراض الشعر وأهدافه.

وكما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة في الدين، تلاشت هذه الحدود في الشعر أيضا. فنحن نؤمن ونتدين لا سعيا وراء فائدة دنيوية، ونحن نقرأ الشــعر لا بحثا عــن منفعة مادية. ولكننا نعلم أن للديــن غاية نبيلة وكذلك الشعر.

وقد حاول الشاعر، المرة تلو المرة، أن يتملص من الواجب الضخم الملقى على كتفيه تفســير العالم وتغييره. ولكنها محاولات لم يكتب لها ولن يكتب لها أن تنجح أو أن تستمر، فتهاوت مدارس وحركات شعرية بكاملها، غير مخلفة ســوى شاعر هنا وشاعر هناك، لعل لهما من القيمة التاريخية أكثر مما لهما من القيمة الفنية.

من رأي الشاعر الناقد الإنجليزي الكبير ت.أ.س. إيليوت أن الشاعر العظيم يزعج قارئه، أكثر مما يبهجه. إن قراءة قصيدة عظيمة نوع من أنواع المخاض، من أنواع الميلاد. ولن نولد إلا من خلال الألم؟ إنه ميلاد الروح.

إننا نعيش في عالم قاتم، كأنه الكابوس المرعب؛ وإذا كان الشعر انعكاسا من الحياة فلابد له من أن يكون قاتما مرعبا. لأنه يكشف للروح أذرع الأخطبوط الهائل، من الخطايا السبع، الذي يطبق عليها ويوشك أن يخنقها. ولكن ما دامت الحياة مستمرة، فإن الأمل في الخلاص، باق مع الحياة. إنه الأمل في أن تستيقظ الروح. وهذا ما يحاوله الشعر الحديث.

وهناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدا فواحدا، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر، عن اللاشعر، لن يكون شعرا فماذا يفعل الشاعر إذن. عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد. كما أنه راح، من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن.

غير أن هناك فئة من النقاد والشعراء، ما تزال ترى أن في الإمكان التعبير

عن هـــذا العصر، تعبيرا مباشرا. وهناك الكثير من القصـــائد التي عبرت عنه بصــورة مباشـرة، دون أن تفقد ماهيتها كشــعر. وقد تأثر الشــاعر العربي الحديــث بكل هذه التيارات، لأنه فتح نوافذ بيته جميعا، لكل الرياح. وفي الوقت الذي فقد فيه التافهون من الشــعراء شخصــياتهم، وأصــبحوا مجرد مقلدين لهــذا الاتجاه أو ذاك، نجد نخبة طيبة من الشــعراء المحدثين، تدرك أن الاقتباســ غــير التقليد، وأن العالم كله، لا قيمه لــه، إذا ربحناه، وخسرنا نفوسنا. وعلى كل حال، فما زلنا في بداية الطريق، ما زلنا نحاول ونجرب، وقد ننجح في هذه المحاولة وقد لا ننجح. ولكننا واثقون من شــيء واحد إننا سنمهد الطريق لجيل جديد من الشعراء، سيجعل الشعر العربي، مقروءا في العالم كله[1].

(1) (مقدمة لمختارات الشــعرية) التي ألقاها في (خميس مجلة شــعر) ســنة 1957 (أخبار وقضــايا)، مجلة شــعر (لبنان)، العدد الثالث، صيف 1957.

مقدمة لمجموعة شاعر شاب

حين يقدِّم شاعر من جيل ما، ديوان شاعر من الجيل اللاحق لجيله، فكأنه ينعي للقراء نفسه. ولكن ما الحيلة وتلك هي سنة الحياة. ولولاها ما تطوّرت من الحضيض إلى العلى، ولما حصلنا على هذه السلسلة الذهبية من مذاهب الشعر ومدارسه، نلذ بأدونيس ونازك الملائكة ونزار قباني كما نلذ بطرفة بن العبد وذي الرمة وعمر بن أبي ربيعة؛ ويهزنا توماس إليوت كما يهزنا شوسر وشكسبير.

هذا الشاعر، ناصح محمود القاسم، الذي أقدِّم ديوانه الأول اليوم، يختلف نهجه في الشعر عن نهجي. لن تجد في شعره صورا تكاد تلمس ريف العراق من خلالها، ولن تطيف بك ذكريات تجعل من الماضي والحاضر وحدة حبيبة كالزهرة وهي ورقات ملونة وما هي ورقات ملونة. إن عاطفته الزاخرة، يمدها شبابه وهواه، تغنيه عن كل ما عداها من صور وأفكار. أما أسلوبه فلا مأخذ عليه سوى أنه أسلوب شاعر في بداية حياته الشعرية، شاعر سيكون -إن استمر مده يمد- من أصحاب الأساليب المعدودين. عرف الشعر العربي، حتى الآن، شاعرين عبَّرا عن عواطف المرأة بأحسن مما عبرت عنها الشاعرات، هما: عمر بن أبي ربيعة ونزار قباني. وها نحن اليوم أمام شاعر ناشئ سيكون ثالثهما.

حسب القارئ أن يرجع إلى قصائده: (قيد ووفاء)، (أخرى هناك)، (من دفتر مذكراتها) و(بَوْح مراهقة) يرى بداية ذلك الشاعر الثالث.

والذي يُحمد ناصح محمود القاسم عليه -وهو بالذات ما يؤكده أنه

سيصبح شاعرا له شأن– أنه شاعر أصيل أعني أنه لا يتأثر بكل شاعر قرأ له – شأن أغلب الشعراء أول نشأتهم– ولا يسرق كل معنى يراه جميلا عند غيره من الشعراء. ولقد صادفت في حياتي بعضا من هؤلاء الشعراء اللصوص المقلّدين. إنهم يزيِّفون تجربتك التي نزفت دماً من أجلها، ثم ينسبونها لأنفسهم ويقرأون عليك، بعد ذلك، قصيدتهم الهزيلة المزيفة ويسألونك رأيك فيها.. بكل وقاحة وصفاقة. وهو، إلى جانب ذلك، متواضع.. يعلم أنه ما زال في بداية طريق طويل. وبعد فلأترك ديوان الشاعر يتحدَّث عن نفسه. ولكني أود أن أهمس في أذن القارئ أن (كن رفيقا على هذا البرعم الذي لمّا يتفتح بعد)[1].

(1) هذه مقدمة لمجموعة الشاعر ناصح محمود القاسم، التي لم تطبع حتى الآن. نشرت لأول مرة كوثيقة بقلم السياب (بخطه)، بملحق جريدة الجمهورية (بغداد) بتاريخ: 25 / 12 / 1976.

مقدمة ديوان (رياح الدروب) لراضي مهدي السعيد

مــر الشــعر العراقي منذ عــام 1941 حتى الآن بما مر به الشــعر الأوروبي خلال قرنين مــن الزمن، منذ ظهور الحركة الرومانتيكية في القرن التاســع عشر حتى الآن.

ولم يكن في الإمكان أن ينتقل الشعر العراقي من فترة إلى فترة أخرى ومن مدرسة إلى مدرسة أخرى في مدى سنوات قليلة انتقالا حاسما. فلا عجب أن تظــل بعض آثــار الرومانتيكية باقية في الفترة الرمزيــة التي أعقبتها، وأن تظل آثار هاتين المدرســتين باقية حتى الآن، بعد أن انتقل الشعر العراقي إلى الفترة الواقعية.

ولكن الشعراء العراقيين الشباب الذين زاولوا كتابة الشعر منذ 1941 أو منذ 1945 -يوم انتهت الحرب العالمية الثانية- ينقسمون إلى فئتين فئة الرواد وفئة الأتباع.

وفئة الرواد هي التي ساعدتها الظروف على أن تنشر شعرها في المجلات العربية وفي دواوين شعرية طوال هذه المدة.

فاستطاع شعراؤها أن يمثلوا كل فترة من الفترات التي مر بها الشعر العراقي الحديث تمثيلا واضحا، بديوان صدر لكل واحد منهم في وقته المناسب.

أما الفئة الأخرى فلم تساعدها الظروف على أن تنشر دواوينها في أوقاتها المناســبة، أو حتى أن تنشر آثارها في الصــحف والمجلات، بصورة مواكبة لتطور الشعر العراقي الحديث.

ومن هذه الفئة الشاعر راضي مهدي السعيد الذي أقدم ديوانه الأول، إلى القراء.

وقصائد هذا الديوان لا تخضع لاتجاه واحد ولا لمدرسة شعرية واحدة لأنها مأخوذة من دواوين لم تسمح الظروف بأن ينشر كل منها في الفترة التي ينتمي إليها.

بل ربما وجدت في بعض قصائده المكتوبة منذ أشهر، ارتجاعا إلى الفترة الرومانتيكية التي لم يدركها راضي السعيد في عنفوانها، أو التي أدركها وكتب فيها قصائد لم يقدر لها أن تنشر في حينها، ثم أهملها بعد أن راجع شعره ليختار من بينه قصائد هذه المجموعة، إذا أردنا أن نتحرى الدقة في التعبير.

ومع أن الشاعر راضي مهدي السعيد قد لا يسره أن يقال عنه إنه شاعر رومانتيكي، فإنه كذلك. ولكن رومانتيكيته رومانيكية معتدلة أفادت من الفترة الكلاسيكية الطويلة التي مر الشاعر بها، شيئا كثيرا.

ومن يعرف الشاعر راضي السعيد عن كثب، يبرر له هذا الارتجاع الرومانتيكي.

وهو ارتجاع لا ضير منه، ونجد اليوم مثيلا له بين الشعراء الشباب في أمريكا وبريطانيا.

ومن ميزات هذا الشاعر تمكنه من اللغة إلى حد يفوق به الكثيرين ممن يمارسون كتابة الشعر من شباب اليوم، لا في العراق وحسب وإنما في البلاد العربية كلها، ومع ذاك، فما زال في حاجة إلى المزيد من هذه المكنة.

وإن من يتتبع تطور الشاعر، يتنبأ له بأنه بالغ هذا في يوم قريب، وبعد، فإني واثق بأن القراء والنقاد سيستقبلون هذا الديوان بما يستحق، وأترك لهم الكلمة الأخيرة فيه.

حزيران 1957

مقدمة ديوان (في طريق الحياة) لألفريد سمعان

غالبا ما يتخذ نقاد الشعر من (شللي) و(كيتس) مثالين، كلما تحدثوا بموضوع الشعر الذي له رسالة يؤديها، والشعر الذي ليست له رسالة خالقة، أو لا يريد أن تكون له. وغالبا ما يقال إنه لو تهيأت موضوعية شللي وأسلوب كيتس لشاعر واحد لكان من العمالقة القلائل الخالدين. فقد كان شيللي -وهو من يهمنا الحديث عنه هنا- مفكرا حرا ثائرا اتخذ من الشعر وسيلة للتعبير عن آرائه والتبشير بها.

والشاعر الذي أقدم اليوم للقراء أشعاره، يشبه شللي من هذه الناحية، فهو لم يكتب الشعر ليخلق عالما خلابا من اللفظ والجرس والصورة والخيال، ولكنه يكتب الشعر ليكون وسيلته إلى خلق واقع جميل. وقد يعترض عليَّ معترض فيقول: ولكننا نرى من الشعراء اليوم من جمع الميزتين معا. وهذه حقيقة لا أجادل فيها. ولكن قسما من أولئك الشعراء كان (شاعر فن) قبل أن يكون (شاعر مجتمع)، فلما ارتفع من صعيده الأول إلى قمته الجديدة، حمل إليها كل ما اكتسبه طوال السنين من قوالب فنية، ومن قدرة على خلق عالم من الجمال اللفظي والصورة، والجرس حتى من أشد المواضيع جفافا. وهذا أراغون نفسه، يتبين قارئ شعره السياسي نمطين متفاوتين: القصائد التي كان كل همه منها التنديد بالاحتلال النازي ودعوة الشعب على التحرر منه، والقصائد التي كانت (فنا) سياسيا. ولا سبيل إلى المقارنة بين هذه وتلك. يضاف إلى هذا كله أن شاعرنا ما زال في بداية عهده،

والديوان الذي أقدم له اليوم هو باكورة أعماله.

ولعمري، إنه ينبئنا أن شاعرا مجيدا على وشك أن يولد، ولسوف تصقله التجارب، والسنون، والمطالعة، ولسوف يتعلم أن الشعر (فن) قبل أن يكون (للفن) أو(للمجتمع). ولسوف يجعل هذا منه شاعرا يحق لنا أن نفخر به.. إذا ما أراد هو ذلك.

ولعل لإصراره على (القافية الموحدة) في معظم قصائده أكبر الأثر في تقييد خياله، واضطراره إلى قول ما لم يرد أن يقول أو إلى قوله بغير الصورة التي أراد أن يعبر بها. ولي من أشعاره التي تحرر فيها من ذلك القيد، شاهد على صحة ما أقول.

وبعد فإني أحثه وأحث شعراءنا الآخرين على التحرر من هذا الطوق ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، وإني لأهمس في أذنه (إنك نبتة صغيرة في أيامها الأولى. وهأنتذا ترى من حولك أشجارا تشمخ عليك حتى لتوشك أن تظلك باليأس. إنها في عنفوانها، وأنت في بداية عهدك، إنك نبتة سنديان وهي أشجار قطن. وستكبر أنت حين تبلغ مبلغها من العمر.. وتظل هي أعجز عن السموق).

بغداد 1952

مهدي عيسى الصقر والمجرمون الطيبون

ســوق الهرج في البصرة.. والشيخ هاشم الجواهري، في مكتبته الصفراء يتحدث من خلال لحيته البيضــاء عن البرزخ الــذي تعيش فيه الأرواح قبل يوم الحســاب وعن حوريات الجنة ولكن الشاب النحيف الجالس قبالته لا يستمع إليه. فأولى به أن يعرف كيف يعيش الأحياء في هذه الأرض.

وأبناء الريف يحملون معهم إلى المدينة زاد الشتاء المطل.. وزاد ليالي الشتاء ألف ليلة وليلة وقصــة عنتر، والمقداد والمياســة، والشيخ الملتحي لا يتساهل في أســعار الكتب.. ومهدي عيســى الصــقر، يتطلع في وجوههم ويحلم بقصــص يكتبها هو لهؤلاء وعن هؤلاء. أبطال قصصــه يبحثون عن الحب خلال بحثهم الدؤوب عن الخبز.. عن الحب الذي لا يكلف مالا ولا وقتا، عن حب يومي كالخبز اليومي. هذا (حنتوش) في ذلك الحي المظلم المزدحم بصرائف الطين، المعروضــة للبيع ليس في جيبه غير درهم. واســتقبلته امرأة ذاوية بابتســامة لا روح فيها (أهلا بالشــباب. تفضل) فيسأل (أول بيش)؟ وحين تقول (درهمين) يحدق حنتوش فيها فلا يجد ما يغري سوى بياض بشرتها ويســاومها وتساومه حتى تقول (سبعين أي ابن الحلال أكو واحدة تنتطيك نفســها بأقل من ســبعين فلس؟) وهذا (علي) الحلاق يشــيع رأس الفتى ذي الشــعر اللامع المصــفف حتــى يختفي في الزحــام، ثم يلتفت إلى الصغير الذي كان ينظف بلاط الدكان مما تساقط عليه من شعر الزبون.

وســأل (ليش تأخرت اليــوم؟) فيرفع كاظم عينيه في شــيء من الخوف، ويجيب (أبوي ضرب أمي) ويثير هذا الجواب فضــول الحلاق، فلا يســأل

عن العلاقة بين تأخر الصبي وبين ضرب أبيه لأمه، وحين يعرف أن (هندال) ضرب زوجته لأنه كان سكرانا.. يسترسل في حلم طويل، يتمنى فيه ويشتهي، ويتذكر.. وتلح صورة أم كاظم عليه، جسدها المكتنز، والخرق الصغير في ثوبها الرث يكشف عن لحم كالحليب، شدت إليه عيونه. كان قد اضطر لي استبقاء كاظم في الدكان إلى ما بعد الثامنة ليلا.. فجاءت أمه قلقة تسأل عنه والليلة، الليلة سيستبقي الصغير إلى ما بعد الثامنة علها تأتي..

وحتى (عوفي) الذي يقبع هو وخرافه الخمسة في ظلمة الليل والضباب في انتظار (قطار الحمل).. حتى (عوفي) يبحث عن الحب في أثناء انتظاره للقطار. جاء قطار الركاب، ووقف في المحطة. وكانت العربة التي أمامه من عربات الدرجة الأولى ومن خلف زجاج النافذة تراءى لعوفي وجه فتاة فاتنة.. وعوفي يحدق فيها بشراهة، وصرخ القطار، فتنبه عوفي وراح يشبع نظره من هذه الحسناء..

ومهدي عيسى الصقر مخلص لفنه لا يكتب إلا وهو ممتلئ أن أشخاص قصصه هم الذين يفرضون عليه أن يكتب كأنهم ينضجون من أعماقه فيوشك أن يختنق إن لم يكتب. وهو يعيش كل لحظة من حياته يقرأ ويلتقط، ويختزن التجارب والملامح، والأحاديث والعواطف.

كان منذ بضع سنوات يملك دكانا صغيرا يبيع الأقمشة فيه ويكتب القصص فيه أيضا. كان الزبون، في نظره نموذجا بشريا قد يصبح بطلا لقصة.. وليس مشتريا لم يكن يصبر على مساومة الزبائن، إلا الذين يخمن من مظاهرهم، أن فيهم زادا يتزود منه القصاص فيه لا التاجر، وخسر تجارته

ولكنه ربح نماذج لقصص منها ما ظهر ومنها ما سيظهر ذات يوم.

يوازن في قصصه بين العالم الداخلي والعالم الخارجي فهو يجمع في قصصه القصيرة بين طريقة دستوفسكي وتولستوي في كتابة الرواية ولكنه لا يهتم بوصف ملامح أبطاله الخارجية وإنما يقصر اهتمامه على وصف حركاتهم، والإطار الذي يتحركون فيه ولعل هذه حسنة من حسناته، وليس عيوبه لأنه لا يترك المجال مفتوحا أمام القارئ ليختار الملامح التي يريدها لهذا البطل أو ذاك، بعد أن عرف مهنته ومنزلته الاجتماعية، وأسلوبه في التحدث.. وبعد أن عرف انفعالاته وردود أفعال الآخرين إزاءه.

أكثر شخصياته من الفئة الريفية الفقيرة النازحة إلى مدن يراها هؤلاء القرويون مدنا بالقياس إلى الريف.. أو من عمال المدن.

ويكتب عن تجاربه هو أحيانا، فيكون البطل من الطبقة الوسطى، من سكان المدينة وبما اجتذبته حياة اللهو فيها فترة من حياته، ولكن الريفي كامن في أعماقه في النهاية.. وتنتصر الحياة الزوجية المستقرة، بين بكاء الأطفال وضجيجهم الحلو هذه هي الحياة التي يعرفها القرويون ويؤثرونها أكثر مما يعرفها ويؤثرها أبناء المدينة.

والحوار في قصصه تبعا لهذا باللغة الدارجة إذا كان الأبطال من الفئة الأولى، وبلغة هي بين العامية والفصحى، إذا كانوا من الفئة الثانية، ومهدي عيسى الصقر متمكن من السيطرة على الحوار.. فهو ينبض بدفء الحياة ولا تشعر فيه بتكلف ولا اصطناع، فنقرأ هذا المقطع من قصة الضباب:

(ويدس عوفي يده في جيب سترته الممزقة ويخرج بضعة دنانير هي ثمن

الخراف الخمسة التي باعها في المدينة ويعد النقود للمرة العاشرة وتنظر إليه (نوفة) من طرف الكوخ وتحك بأظافرها الطويلة رأسها الأشعث، ثم تسأله:

– عوفي موش تريد تبيع الهايشة.

– ولج الهايشة نافعتنا نبيعها ونسكت؟

– شلون؟

– إذا ما تبعها يكتلها الغطار مثل ماكتل هايشة بيت زاير فرهود).

ولنقرأ بعد ذلك أن هذا المقطع من (بكاء الأطفال) أنه يود لو قام القطار قبل موعده لتهدأ قليلا لكن ابنه لا يزال يبكي، فالتفت إلى زوجته:

– أشغليه بحق السماء.

– بماذا أشغله.

– ضعيه على صدرك.

– قلت تلك ليس فيه لبن.

– أعلم ذلك، دعيه يمتص لعله يسكت.

– وإلى متى؟

– إلى أن ينقطع نفسه، أو ينقطع نفسي.

لم يصدر مهدي عيسى الصقر سوى مجموعة واحدة من قصصه هي (مجرمون طيبون) التي طبعت عام 1954. في هذه المجموعة تسع قصص كانت أحسنها (الطفل الكبير) و(الضباب) و(عواء الكلاب) و(هندال) و(بكاء الأطفال) و(الطفل الكبير) أحسن هذه القصص الخمس وفي هذه

المجموعة قصتان فاشلتان هما (مجرمون طيبون) و(القطيع القلق).

وندرك أن التسلسل الزمني لقصص هذه المجموعة ومن القصص التي نشرها في مجلتي (الآداب) و(الأديب) بعد صدورها، أن هذا القصاص النابغ يتطور بسرعة عجيبة.

ومهدي الصقر، يعد من بين كتاب القصة القصيرة اليوم في الوطن العربي كله.

ويعكف مهدي الصقر الآن على كتابة قصة طويلة (رواية) قضى أربع سنوات من حياته وهو يعيش مع أشخاصها وتدور حوادثها في (الفاو) في أقصى جنوب العراق، حيث تتصارع بقايا الحياة القروية مع طلائع حياة المدينة، التي تغزوها مع النفط وعماله[1].

(1) جريدة الشعب (العراقية) العدد الأسبوعي - ع: 3869 / 29 حزيران (يونيو) 1957 - أعاد نشرها د. كريم الوائلي - بمجلة الثقافة العربية (ليبيا) فبراير - 2000.

عبقرية لم تعرف حقها من التقدير

يقول الناقد، الشاعر، الإنجليزي (ستيفن سبندر) إن شعراء العصر الإليزابيثي الذين كتبوا المسرحيات الشعرية وعلى رأسهم شكسبير، ليكونوا من كتاب الرواية، القصة الطويلة، لو أنهم عاشوا في عصرنا هذا. ويقسم سبندر الرواية إلى قسمين شعرية ونثرية. ولا يقصد بالرواية الشعرية التي تكتب بكلام موزون ومقفى، أو غير مقفى، بل التي تكتب بأسلوب شعري، وأن يكون أبطالها رموزا لفكرة من الأفكار، وأشخاصا من لحم ودم في آن واحد، وأن يكون جوها شعريا.

وإذا كانت الروايات الشعرية التي ظهرت حتى الآن قليلة العدد فإن القصة القصيرة أخذت اليوم تقترب من القصيدة الشعرية بصورة ملموسة، وشواهدها كثيرة.

ومن القصاصين الشعراء، وهم قلة في أدبنا العربي حتى الآن عبدالملك نوري، بل لا أغالي إذا قلت إنه خيرهم، وأغناهم فنا وشاعرية. فهم عبدالملك نوري الواقعية كما لم يفهمها إلا القليلون من الأدباء، شعراء وناثرين، ومن الفنانين رسامين ونحاتين، وتحول هذا الفهم عنده، إلى عمل، إلى قصص قصيرة، كما لم يتحول إلا عند قلة من هذه القلة، كل قصة من قصصه الناجحة، وهي تكاد تكون ناجحة كلها، جديرة بدراسة تخصص لها.

أقول الحق الصراح، الذي لا يجامل ولا يجحد، أن مجموعته القصصية الرائعة (نشيد الأرض) سدت الفجوة الواسعة بين القصة القصيرة في الأدب العربي ومثيلاتها في الآداب الأوروبية، وألحقت ركبها المتأخر أجيالا،

بركب القصة القصيرة التي تخطت القرن العشرين بأعوام سبعة.

في قصـص عبدالملك القصيرة أحسـن ما في روايات دوستويفسكي من ميزة: إن المسرح الذي تدور فيه أكثر (أحداث) القصـة هو نفس البطل، أو ذهنه أو ضميره سمه ما شئت.. إنه العالم الداخلي. والأحداث التي نسميها كذلك مجازا هي حشد من الذكريات والتمنيات، والأحلام، والهواجس، وقليل من أحداث القصة فحسب يحدث في العالم الخارجي ذلك أن أبطال عبدالملـك نوري أبطال مهزومـون.. كان الواقع، بـكل تعقيداته ومنطقه الذي هو ليس منطقا، أقوى منهم، أقوى من إمكانياتهم كأفراد، فهربوا إلى (العالم الآخر) إلى نفوس يلوذون بها من الواقع الذي خيبهم.

أبطاله شخصـيات (هاملتية) يتكشف ضـعفها أمام أعينها وأعين الناس حـين تعمل، وهي تـدرك هذا في أكثر الأحيان، ولذلـك تنفر من العمل.. المضطرة إليه.

الحـوار الداخل عنـد هذا القصـاص العبقري عنصر أساسـي من عناصر القصة ومن عناصر الشعر فيها، وينجح في ذلك نجاحا يكاد لا يجارى.

أهناك شـبه بـين أبطـال عبدالملك نوري وبـين (الرجال الجـوف) كما صـورهم الشـاعر الإنجليزي ت.س. اليوت في قصيدته الرائعة عنهم؟! لا أدري. ولكن (الظل) أو الستار الذي تحدث عنه (الرجال الجوف) ماثل في كثير من قصصه:

بين الفكرة والواقع

بين الحاضر والعمل

يسقط الظل

والستار، الظل، أو الحجاب، بين إرادة الشخصية عند عبدالملك نوري وبين الواقع، لا يسقط لأن الملكوت حسبما نقرأ في (الرجال الجوف) ولكنه يسقط لأنه لغير الله، لله تعالى.

بين الفتاة في (قصة العاملة والجرذ والربيع) أو بالأحرى، بين أحلام الفتاة وأمنياتها، وبين الواقع يقوم سياج الحديقة الذي اتكأت عليه تصغي إلى أنغام الموسيقى العذبة المنبعثة من أبهاء القصر، وتحلم بعالم (سندريلا) وبين السكير الكهل (في قصة الجدار) وبين ابنه الشاب، يقوم الجدار.

وبين الشاعر الحالم في (قصة غثيان) وبين جسد المرأة العارية، يسقط ظل عينين كأن ظل (سينارا) في قصيدة داوسن الرائعة (البارحة، آه من ليلة البارحة، فبين شفتي وشفتيه سقط ظلك ياسينارا).

ولكن الشاعر في قصة عبدالملك أصيب بالغثيان وسقط الظل بينه وبين المرأة قبل أن يقبلها.

وفي بعض الأحيان، يعجز أبطال عبدالملك نوري حتى عن تحقيق أمنيات بسيطة للغاية. فالديك النذر الذي تحمله المرأة الريفية في (قصة ريح الجنوب) إلى ضريح الشيخ محيي الدين، يفر من يديها وهي في القطار.

قصة واحدة من قصص هذه المجموعة، فيها شيء من الأمل، فيها انتصار وقتي على الواقع، هي (نشيد الأرض)، إنه مجرد حلم، لا يغير من الواقع شيئا. ولكنه انتصار على كل حال.

وبعد فهذه مقدمة قصيرة لدراسة واسعة لقصص هذا الكاتب العربي

العبقري أنوي تقديمها في فرصة سانحة.

وإن لما يخجلنا، كنقاد للأدب، أو متذوقين له، أن تقوم بيننا عبقرية كعبقرية عبدالملك نوري، دون أن نوفيها حقها من التقدير[1].

(1) جريدة الشعب (العراقية) العدد الأسبوعي - ع: 3876 / 29 حزيران / 6 تموز (يوليو) 1957 - أعاد نشرها د. كريم الوائلي - بمجلة الثقافة العربية (ليبيا) - فبراير - 2000.

السياب. يكتب عن جواد سليم

في أواخر عام 1940 قطعت الحرب على جواد سـليم دراسته في أكاديمية الفنون الجميلـة بروما فعاد إلى بغداد وعين نحاتـا في مديرية الآثار القديمة العامة.

وقيض له خلال السنوات الثلاث التي قضاها في عمله هذا أن يطلع على روائع الفن التي تمخضـت عنها الحضارات التي ازدهرت في هذا الجزء من أجـزاء الوطن العربي.. هذا الجزء الذي هيأت مياهه الجارية وزروعه اليانعة للموجات التـي تعاقبت عليه من قلب الجزيرة العربية منذ بدء التاريخ مجال التعبير عن عبقرياتها ومواهبها الغنية إلى أقصى الحدود.

وتعمق في دراسـة هذا الفن الذي أحس منذ الوهلة الأولى بقوة الوشائج التي تربط بينه وين هذا الشعب العربي الذي هو واحد منه، وكان يمتلك ما يتميز به كل فنان أصيل: عمق الإحساس ونفاذ البصيرة والموهبة.

وراح جواد سـليم يفكر في ضرورة خلق فن ينبثق من روح هذا الشعب وطبيعته وتراثه، من حاضره كله، وتتصل جذوره بماضيه وفنه العريق.

وهيأت له السنوات الأربع التي قضاها في أنجلترا (1946 –1949) يدرس النحت والرسـم بمدرسة السليد في جامعة لندن، وعاد بعدها يحمل دبلوم شرف.. أن ينفتح على العالم ليكون الفن الذي ينتجه فنا ذا طابع قومي أصيل ومسايرا للحركات الفنية الحديثة في الوقت ذاته.

ومنذ ذلك الحين وجواد سليم ينتج إنتاجا فنيا يستمد طابعه الإنساني من خلل الطابع القومي متفوقا على نفسه في كل أثر جديد، مقويا الوشائج بينه

وبين التراث الفني العربي.

إن تحقيق هذا كله ليس بالأمر السهل كما يبدو. فإذا كانت الصلة بيننا وبين تراثنا الأدبي لم تنقطع، وإذا كان المتنبي وأبو تمام والجاحظ وسواهم من عباقرة الشعر والنثر العربيين يتراءون لنا وكأنهم قد عاشوا بالأمس القريب الذي لا تفصل بيننا وبينه سوى بضع ساعات، فإن هناك هوة عظيمة تفغر فاها بين حاضرنا الفني - وخاصة في النحت والرسم- وبين ماضينا فيهما. وعلى ملء هذه الهوة ركز جواد سليم كل عبقريته وجهوده. إن نظرة دقيقة إلى لوحاته الرائعة أمثال: (صبيان ورقي) و(الشيخ والراقصة) و(القيلولة) و(الخياطة) تكشف لنا أن جواد سليم فنان ذو أسلوب متميز، وما أقل الرسامين الذين يتميزون بأسلوب لم يقلدوا فيه أحدا أو يحتطبوه من هنا وهناك ومن غابات غريبة عنا.

وبعد، فهذه خاطرة عابرة كتبناها عن هذا الفنان الكبير الذي أنتج وما زال ينتج آثارا يستحق كل أثر منها دراسة كاملة[1].

(1) كتب السياب مقالته تحت عنوان: (جواد سليم الفنان الذي يخبرنا الأشياء - طابع قومي أصيل وانفتاح على العالم) ونشرها بتوقيع (أبو غيلان) في ملحق جريدة الجمهورية الصادرة بعد ثورة 14 تموز 1958. أعيد نشرها، بمجلة: (ألف باء العدد 488) السنة العاشرة 25 كانون الثاني 1978، بغداد.

وثيقة نادرة لآراء السياب بالمسرح العربي

تقديــــم:

إذ تمر هذه الأيام الذكرى الرابعة عشرة لوفاة الشـاعر العراقي الكبير بدر شـاكر السياب فإن الوسط الثقافي ينصرف للبحث عن جوانب جديدة من تراث السياب وثقافته وحياته لم يكشف عنها النقاب من قبل..

والمجلة إسـهاما منهـا في رفد الحركة الفنية والثقافيـة في القطر وتخليدا لذكـرى السـياب رأت أن تنشر هذه الوثيقة المهمة التي كتبها السـياب في نيسـان عام 1960 تحت عنوان (العرب والمسرح) وذلك بمناسـبة قيام فرقة (المسرح الحر) بعرض مسرحية (موتى بلا قبور).. تأليف سـارتر.. إخراج جاسم العبودي على مسرح قاعة الشعب.

يتساءل الكثيرون من الكتاب والأدباء لماذا لم يعرف العرب في جاهليتهم وفي إسـلامهم وحتـى عصر متأخر المسـرح والأدب المسرحي وهم يعزون ذلك إلى أسـباب شتى منها عيشة البداوة التي كان العرب يحيونها متنقلين من مكان إلى مكان، غير لابثين في مكان واحد إلا قليلا. ولكن لذلك، في رأيي، سببا واحدا فات جميع الباحثين. كان العربي إنسانا جديا وهو يرى في تقمصه دور ملك أو أمير أو سواه من الأدوار سخرية بنفسه وبالمتفرجين.

ولكن العصـبية الجاهلية سرعـان ما خفت غلواؤها، فنشـأ في مصر قبل قرون قليلة شـيء قريب الشبه بالمسرح والسـينما سمي (خيال الظل). وما أن أطل عصر النهضة حتى شاع الأدب المسرحي شيوعا كبيرا وقام مؤلفون

يحترفون كتابة المسرحيات، ورجال ونساء يحترفون التمثيل المسرحي. وكان العراق من آخر الأقطار العربية التي عرفت المسرح، لكن العراق قطع خلال هذه السنوات القلائل التي عرف المسرح فيها، شوطا غير قصير.

هناك رأي يرى أن المسرح مدرسة الشعب وبما أن اللغة العامية هي لغة الشعب فالواجب أن تكون المسرحيات باللغة العامية.. إنه رأي قائم على فهم خاطئ للواقعية.. إن الفن والأدب يحاولان رفع الفرد والشعب الذي يتكون في جوهره من أفراد كثيرين، ملايين الأفراد، إلى أفق أرفع من أرضه التي يعيش عليها وإن يبثا في نفسه مشاعر أرفع وأعنف وأحد من مشاعره لأنها مشاعر أحسها إنسان ممتاز على سواه نسميه الأديب أو الفنان.

وعلى كل حال إن التأليف المسرحي في العراق متأخر عن التمثيل المسرحي فيه. هناك ممثلون ومخرجون مسرحيون.

ولكن ليس هناك مؤلفون، فلا بأس إذن في هذه الفترة من الاستعانة بالأدب المسرحي غير العراقي مما يعالج مشكلات إنسانية عامة، حتى يقوم بيننا ذلك المؤلف المسرحي الذي يغنينا عن الاعتماد على نتاج غير نتاجه.

نماذج من تراث السياب النثري

لا يزال تراث السياب النثري مجهولا، أو بالأحرى، لم يدرس بالصورة التي درس فيها شعره، ولم يجمع كما جمع شعره، وبالرغم من بعض الآراء القائلة بأن نثر السياب لا يرقى إلى مستوى شعره، إلا أن دراسة هذه الآثار، لابد وأن تلقي المزيد من الضوء لا لفهم حياته فحسب، وإنما لأفكاره،

ولمضامين قصائده الفذة.

نقـدم، هنا بعض النماذج التي نشرهـا في عام 1957. ويمكن للقارئ، أن يعود إلى دراسـة الآثار المتناثرة في الصـحافة، كيما يصـدر حكما واضحا ورصـينا، وهذه النصـوص نشرها السـياب، عندما كان يعمل في جريدة الشعب -كما يكشف النص الرابع- تحت عنوان (خواطر عابرة).

الطفل والحجر (15 أيلول 1957)

من شروط كتابة المأسـاة (التراجيـدي) أن يكون هناك عمل يقوم به بطل المأسـاة بمحض إرادته وهو يتوخى من ورائه نتائج تعود عليه، أو على سواه بالخـير ثم تأتي النتائج خـلاف ذلك، ويكون ذلك العمل سـببا في تحطيم ذلك البطل، وتزداد المأساة عمقا، إذا كان ذلك البطل يمتلك من الصفات ما يؤهله لأن ينجح في مسعاه.

ولا يعني هذا أن الإنسـان وحده هو المسؤول عن مصيره، وأن الظروف لا دخل لهـا فيما يلقاه. إن البحث في هذه المسـألة يقودنـا إلى أن ندخل من جديد في ذلك الجدل الذي ما زال قائما منذ أقدم العصور هل الإنسان مخير أم مجبر، حر أم مقيد؟

وخـير مـا يمكن أن ينهـى به هذا الجدل هـو القول بأن الإنسـان حر في تصرفاته ضـمن قيود وحدود معينة. والعاجزون وحدهم، هم الذين يلقون اللـوم على الظروف وحدهـا في كل ما يلقون، إنهـم كالطفل الذي يتعثر بحجـر فيهرع إلى أمه باكيا طالبا منهـا أن تعاقب ذلك الحجر اللعين الذي سبب عثرته.

غنوا للعراق..

وقعت بين يدي، منذ أيام، مجموعة من الشـعر الإسـباني المترجم إلى اللغة الإنجليزية. وقد لفت نظري، الألوان المحلية التي تصـطبغ بها قصائد كثيرة من قصائد المجموعة، رغم أنها تتجاوز الحدود المحلية، إلى العالمية.

وحين تستعرض شعرنا العراقي تفتقد إلى اللون المحلي فيه. أن بلادنا مليئة بالشـعر، ولكنه لا يلقى من يحيله إلى كلمات، العراق ينتظر من يغنيه، أين هو الشـاعر الـذي (انحدر مع المراكب الشراعيـة أو البخارية) في دجلة أو الفـرات، حتى يبلغ المجر أو سـواه من قرى العراق المتناثرة على ضـفاف الرافدين؟

أين هو الشـاعر الذي وصـف لنا حفلة زفاف في قريـة من قرى العراق الجنوبيـة: الـزوارق محملة بالنسـاء وهن يغنـين، وبالرجال وهـم ينقرون الدرابك، تنسـاب تحت سـماء الأصـيل وظلال النخيل.. والماء يكسـب صداها عذوبة وطراوة؟

وأين هو الشاعر الذي صور لنا مقهى شعبيا صغيرا على الطريق بين بغداد وبعقوبة مثلا، يتوقف عنده المسافرون ليستريحوا، ويبلوا ظمأهم بقدح من الماء وكوب من الشـاي.. ثم يواصـلوا السـفر وقد حملوا معهم أغنية من حاكية القديم؟

ما زال العراق ينتظر من يغنيه.. فأين منه الشعراء!؟

حب الأرض.. (22 أيلول 1957)

من التقاليد التي كانت شائعة عند البحارة إنهم إذا مات الميت منهم وهم في عرض البحر انتظروا المد حتى يبدأ ثم ألقوا بالجثة في اليم ليحمل المد روح الميت إلى البر فتستقر عليه. أما إذا مات لهم ميت وهم يرسون في ميناء، دفنوه ساعة يكون الجزر في نهايته، لتجرف الأمواج روحه إلى البحر حين يعود بها المد إليه.

ويضيف في نهاية خاطرته:

إن الوطنية الحقة هي أن نحب بلادنا على نقائصها، وأن نسعى لإكمال كل نقيصة فيها.. لا أن نلوذ منها بالفرار، لأن بلادا أخرى هي بلاد لساكنيها..

خواطر عابرة.. (29 أيلول 1957)

وكأهل الكهف الذين دخل واحد منهم إلى المدينة بعملة فات أوانها، أمد يدي في حقيبة الذكريات، متاعي الذي أحمله على ظهري مسافرا في الزمن، فلا لا تخرج يدي إلا بما فات أوانه من خواطر وأحداث قديمة.

وهاأنذا أمد يدي الآن باحثا عن خاطرة أبيعها بكسرة من الخبز لي ولأهلي، وقدح من الحليب للطفلة، فلا أعثر إلا على لمحة من معركة في طريق مترب، تكدست أحداث عشرين عاما عليها.

كانت ظهيرة شتائية صاحية، طرية، كالطفولة وكنا جمعا من الصبية نتناول الخبز والجبن غذاء على سطح المدرسة الصغيرة.. فإن بيوتنا لتبعد

عن المدرسة مسيرة ساعة، فلم يكن بد لنا من أن نجلب الطعام من بيوتنا منذ الصباح...

ويتابع:

وكان مشهدا عجيبا، رأينا وسط حشد من المتفرجين، رجلين أعميين يخوضان معركة حاقدة مريرة. كان أولهما طويلا نحيفا، لو كنا نعرف ما الحقد يوم ذاك لقلت إن العالم كله قد عصر حقده في وجه ذلك الرجل.

أما الثاني فكان قصيرا بدينا يمسك في يده عصا من خيزران رهيفة.. وكان الحشد يهتف محرضا شامتا لا يحس برحمة (ها.. الطويل، ها) فيهتف آخرون (ها.. القصير، ها!).

ويكتب في آخر الخاطرة:

والآن، وبعد أن مضت عشرون عاما على هذه المعركة العمياء في الطريق المترب، يتراءى لي أن ما يجري في العالم اليوم، معركة بين أعميين ولكنها بين أعميي العمالقة الأساطير، كجلجامش وانكيدو، إذا اشتبكا اهتزت الأسوار من وقع أقدامهما!!

والحشد يهتف محرضا (ها، الطويل، ها) فيهتف آخرون (ها، القصير ها)[1].

(1) أعيد نشر هذه النماذج النثرية بجريدة (الجمهورية) (بغداد) بتاريخ 7 / 2 / 1979.



الفصل الثاني



حوارات وندوات

مشاركة في ندوة

لي ملاحظة حول معيار التفرقة بين الخيال في العاطفي الغزلي وبين عدمه في الشعر الحماسي، إذ أني أرى أن كلا النوعين من الشعر يحتاج إلى خيال. ولهذا وجب علينا دراسة الشعر القديم لأن فيه السبك الممتاز والبلاغة الرصينة واللغة السليمة؛ وعليه فإن في الشعر العربي القديم أشياء يمكن الاستفادة منها، وفي بعضه أشياء لا يمكن إلا تركها لمسايرة روح التطور في الشعر العربي.

ورثنا تراثا شعريا قديما فيه الأشياء الثمينة وفيه الأشياء التي يجب هجرها لأن ليس فيها فائدة تذكر. وعليه فلا يهمنا في الشعر الوزن الواحد بل يهمنا وزن البيت نفسه، أي لا يخرج عن موازين الشعر المعروفة؛ ولا يهم بعد ذلك إن كانت القصيدة في أبياتها ذات موازين متعددة.

نعم كانوا (الشعراء العرب القدامى) يستطيعون التعبير عما يجول في خواطرهم في حدود بسيطة من الأسلوب والمعنى؛ إذ لم يكن تعبيرهم ذاتيا صادقا بل كان هدفهم من الشعر الرزق على أكثر الأحوال ولم يكن هدفهم الشعر نفسه. أي أن شعرهم كان وسيلة وليس هدفا أصليا يرمون إليه. لهذا لم يكن هذا النوع من الشعر صادقا في التعبير عن ذاتية الشعراء. بل كان تعبيرا عن آمال الخلفاء وأمانيهم وعما يريدونه منهم: كمدح فلان والإشادة

بمآثر فلان.

أنت تؤمن معي بأن (شكسبير) كان ضليعا في اللغة الإنجليزية جدا، وأنت تعرف أن (ملتن) كان كذلك ضـليعا في لغتـه. إذن، لماذا تحرروا من بعض الألفـاظ والموازين عندهم؛ هل جهلا باللغة وهم أكـثر الناس معرفة بها أم زيـادة في التحـرر، وزيادة في التمكن من الوصـول إلى مـا يرمون إليه من إيصال معاني الشعر ومراميه على الجماهير بصورة أكثر تبسطا وأكثر فائدة.

إننا قلنـا يجب أن نحتفظ بالأوزان، ولكن ليس معنى ذلك القول يجب أن نتقيـد بوزن واحد وقافية واحدة. فإذا خالفنا ذلك فعند ذاك نخرج عن جميع ما يسمى شعرا وندخل عند ذاك دائرة وهمية من الشعر. وعلينا نحن أن نحارب هذا النوع الذي يطلقون عليه (بالشـعر) وهو ليس من الشـعر بشيء.

إذن فليسـ هناك اعتراض على كل هـذا وإني إنما أعترض على هذا النوع من الشعر بالذات؛ فليكن الشعر مرسلا، ولكن عليه أن يحتوي على ديباجة قوية وموسـيقى ظاهرة وأسـلوب ممتاز ليمكن قراءته أولا ولكي تستسيغه الأذن والروح ثانيا.

بقي شـيء أقوله في موضوع ذاتية الشاعر: في العصر الجاهلي وفي عصر صـدر الإسلام وفي الأموي والعباسـي، لم يكن الشاعر يعبر عن ذاتيته تماما بل كان شـعره أقرب إلى وصف ذاتية الغير ليصل إلى نفسه. إذ كان الشاعر مثلا يمدح قبيلته وعائلته لكي يصل إلى هدف مدح نفسه؛ ولكن بعد الفترة المظلمة بدأ الشاعر يحس بآلامه وآلام شعبه، فلا يصورها عن طريق معوج

بل يصورها رأسا مندفعة من ذاته الخاصة، وسبب ذلك تلك النفحات في الشعر الأوروبي.

وقد اقتصرت تعبيرات الشعر وفي العصور التي ذكرناها في أول قولنا على وصف البطولات والتمجيد في القبيلة.

– لقد كررتُ كثيراً! بأن الشاعر العربي لم يعبر عن ذاتيته بل كان يعبر عن غرض أو ناحية معينة يرمي إليها، أي كان يعبر عن سبب يوصله إلى الدافع الذاتي.

وأخيرا.. أنا أدعو لا إلى حياة أفضل يعبر عنها الشاعر في شعره فقط، بل أدعو إلى شعر مجدد يواكب، وعليه فليس على الشعراء أن يتهيبوا من التجديد ما داموا يسيرون على أوزان راقية وأسلوب متين، ثم عليهم ألا يتراجعوا خشية النقد؛ لأن (كولردج) قوبل بهجوم عنيف من النقاد لما أخرج ديوانه (الفضائل الغنائية) وكذلك (كيتس)[1].

(1) نص آراء السياب حول الشعر العربي قديمه ومعاصره، بالإضافة إلى قضايا شعرية أخرى، ساهم بها في ندوة بمشاركة عبدالقادر رشيد الناصري وصالح جواد الطعمة. نشرت: في العدد الأول من جريدة (الأسبوع) بتاريخ:2 / 11 / 1952– (بغداد). وأعيد نشرها في كتاب: صفحات مطوية من أدب السياب: خالص عزمي. وزارة الإعلام (بغداد) 1971.

حديث عن الشعر الحر

تقديم:

في الذكرى السنوية لرحيل الشاعر بدر شاكر السياب نستعيد صدى الوتر الشجي لليتيم الذي يبكي أمه، ويعلل بأنها (بعد غد تعود).. يحن إلى جيكور وإقبال، وغيلان..

في يوم ماطر مثل هذه الأيام، من الشهر الأخير من عام 1964.. في الرابع والعشرين من ذلك الشهر، ترك لنا أحزانه الجميلة وغادر هذا العالم.

هذه مناسبة لنتذكر شاعرنا العظيم.. المجدد الكبير بدر شاكر السياب. وبدخول عام 1997 تكون لنا مناسبة ثانية هي ذكرى مرور خمسين عاما على حركة التجديد الشعري، أو حركة (الشعر الحر) كما أطلق عليها روادها الأوائل.. إنه العيد الذهبي..!

المناسبة الثانية تضعنا أمام أسئلتنا القديمة – الجديدة.. الحداثة.. التجديد.. أزمة الشعر!

كيف هو حال شكل الشعر العربي الذي نعرفه اليوم باسم (التفعيلة)؟ هذا الشكل الذي قدمه لنا الرواد الأوائل، وعلى رأسهم بدر شاكر السياب للتخلص من رتابة الإيقاع الخليلي، ورتابة وحدة البيت؟.. أما زال الأمر جيدا؟ أم عدنا على أيدي مقلدين (تفعيليين) نشكو رتابة أكبر؟ للنظر في جوهر التجديد.. في صميم الحركة المبدعة، لعلنا ندرك قبل أي شيء أن المسألة ليست شكلية.. بل هي صميمية.. صميمية جدا.

إنها مناسبة لاستعادة أجواء التجديد طازجة، وعلى لسان السياب.. الرائد الأكبر.

وما سنقرؤه في السطور التالية هو حديث للشاعر بدر شاكر السياب أدلى به لهيئة الإذاعة البريطانية منذ قرابة خمسة وثلاثين عاما:

(... الحقيقة.. إن من الصعب أن تقول إن فلانا هو الأول أو فلانا هو الأول فالطموح نحو تجديد في الأوزان العربية يرجع حتى.. إلى العصر العباسي، فهناك مثلا ابن الفارض.. يروى عنه أنه مرة دخل إلى سوق الصفارين.. وجد.. - مثلا نقرات المطارق على القدور..) استطاع أن يكتب قصيدة.. أذكر منها هذين البيتين:

للمنون دائرات يدرن حولنا

هن ينتقيننا

واحدا.. فواحدا.[1]

كان هذا وزنا مستحدثا في الأوزان العربية، ثم حدث بعد ذلك ما حدث في الأندلس.. الموشحات الأندلسية، يعتبر هذا التجديد في ترتيب الأبيات، وفي التلاعب بالقوافي نوعا من الطموح نحو ما حققناه الآن.. نحو الشعر الذي نكتبه الآن.

---

(1) يبدو أن السياب قد سها عن اسم الشاعر الحقيقي، فالبيتان لأبي العتاهية بإجماع والقصة حصلت له وللبيتين أكثر من صياغة ويفضل شوقي ضيف الصياغة التالية:

للمنون دائرات يدرن صرفها

هن ينتقيننا واحدا فواحدا

وهو من مقلوب البسيط فأجزاؤه فاعلن مستفعلن مكررة (ح. غ)

ثم في سنة 1940.. أظن.. أو حوالي ذلك.. على صفحات مجلة الرسالة.. فتح الباب لكل من يحاول أن يجدد في الأوزان العربية، أتذكر من ذلك قصيدة طويلة للشاعر خليل شيبوب، عنوانها: (القصر والحديقة المهجورة) ولكن طريقته كانت أنه جمع عديدا من الأوزان العربية في تلك القصيدة، كل بيت أو بيتين من وزن واحد.

ثم في سنة 1947 بدأت حركة الشعر الحر بصورة جدية حدثت ثلاثة أشياء مهمة في قضية الشعر الحر:

الشيء الأول: أن الشاعر المصري علي أحمد باكثير أصدر ترجمته الشعرية لرواية شكسبير (روميو وجولييت) وقد استعمل فيها طريقة الشعر الحر ذاتها دون أن يشرحها.. ثم صدر ديواني الأول (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة (هل كان حبا) كانت قد كتبت عام 1946، وفي ذلك العام أيضا نشرت الشاعرة السيدة نازك الملائكة قصيدتها المسماة بـ(الكوليرا)، نشرتها في مجلة (العروبة) وكانت نوعا من الشعر الحر. لا نستطيع أن نسميها شعرا بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، كانت أقرب إلى أن تكون موشحة من الموشحات، ومنذ عام 1947 (أخذت حركة الشعر الحر تنتشر).. كنت طالبا في دار المعلمين العالية، وحين ألقيت قصيدتي (هل كان حبا) في أحد احتفالات دار المعلمين العالية تذوقها كثير من الشعراء الشبان الذين كانوا يدرسون هناك، مثلا.. كان بينهم شاذل طاقة، وكان بينهم عبدالوهاب البياتي، وسواهما من الشعراء.. صاروا يكتبون على تلك الطريقة، ثم في سنة 1948 صدر ديوان نازك الملائكة (عاشقة الليل) وفيه عدة قصائد من

الشــعر الحر مع مقدمة إضــافية تشرح هذه الطريقة، وكنت أنا خلال تلك السنة قد نشرت أكثر قصائد ديواني (أساطير) الذي لم تسمح له الظروف أن يصدر إلا في عام 1950.. في مجلة (البيان) ومجلة (العقيدة) النجفيتين، وأكثر قصــائده.. كل قصائده تقريبا ما عدا قصــيدتين أو ثلاث كانت من الشعر الحر، مع مقدمة -طبعا- للطريقة.

أعتقــد أن قراءتنا للشــعر الإنجليزي أيضــا كانت ذات أثــر كبير في خلق هــذه الحركة.. حركة الشــعر الحــر، مثلا أذكــر أنني في المــرة الأولى التي وجدت فيها حافزا لكتابة الشعر الحر.. أنني قرأت قصيدة (القبرة) للشاعر الإنجليزي شــيلي، مع شــرح يقول إن الأبيات الأربعة القصــيرة الأولى تمثل خفقات أجنحة الطائر، بينما البيت الخامس الطويل يمثل سبحة الطائر حين ينشر جناحية ولا يحركهما. فقلت: لماذا لا نحاول أن نخلق شيئا كذلك في الشعر العربي، لماذا لا نستعمل عددا من التفعيلات يختلف عددها في بيت عنه في البيت الآخر. من هذه المحاولة نشأت حركة الشعر الحر.

ثم أضيف إليه -طبعا- الجو الجديد، والأفكار الجديدة التي يعبر عنها.

قبل ذلك كان هناك هم ثقيل أحسه على نفسي حين أكتب القصيدة، كان البيت العربي، البيت الواحد في القصيدة العربية يمثل وحدة بحد ذاته، بينما ترى في الشــعر المكتوب بلغات أخرى، ترى البيت متصــلا بأبيات سواه: اتصــالا لفظيا أيضــا، يبدأ الشــاعر جملة، ثم لا تنتهي إلا في نصف البيت الثالث أو الرابع مثلا، فحاولت في بعض قصــائدي التي كتبتها في الأوزان التقليدية تحطيم وحدة البيت، وقد نجحت في ذلك.

بقي إذا الجو.. التعبير عن جو عصري، والخروج من جو الجمال والخيام.. والعينين اللتين تشبهان عيني الريم وغير ذلك، طبعا.. لا (أعني) أن بعض الشعراء الحديثين قد بالغوا في ذلك! إذ حاولوا أن ينفصلوا انفصالا كليا عن ماضينا الشعري العربي، وأعتقد أن ذلك غلط كبير، فالشاعر يجب أن يجدد في تراثه الشعري، لا أن يجدد منفصلا عن تراثه الشعري.

إن قسما من الصعوبة في فهم الشعر الحديث يرجع إلى أن الشاعر العربي متعود على أن يقرأ البيت كوحدة مستقلة دون أن يربطه بالأبيات التي بعده، والشعر الحر حطم وحدة البيت.. يجب أن تكمل الجملة التي قد تستغرق ثلاثة أبيات أو أربعة، أو غير ذلك ثم تبدأ جملة جديدة في منتصف.. أو في ثلاثة أرباع البيت الجديد وهكذا.. هذا قسم من الصعوبة.

الصعوبة الثانية: إن قسما من الشعراء يحاولون أن يدخلوا.. أن يقحموا الفلسفة على الشعر، وأعتقد أن الفلسفة شيء، والشعر شيء آخر.

ثم هناك المصيبة الكبرى.. إن كثيرا من الشعراء العرب حاولوا أن يقلدوا الشاعر الإنجليزي العظيم (ت.س. إليوت) دون أن يكون لديهم ما لـ(ت.س. إليوت) من ثقافة واسعة عظيمة، ومن قدرة على التلاعب وعلى الصراع مع اللغة وإخضاعها لما يريد.

من هذه الأشياء نشأت الصعوبة.

أعتقد بأن الشعر الذي يكتب الآن أقل غموضا مما كان قبل سنوات قليلة، حين كانت الحركة في بدايتها، ولم يكن الشاعر الحديث يفهم ما هو التجديد، كان يقرأ -مثلا- ترجمات لقسم من الشعر الغربي.. كان

المترجمــون ضــعفاء في اللغتين، المترجم عنها واللغة العربيــة المترجم إليها، فكانت الترجمات تظهر وهي مكسوة بشيء من الغموض، فكان الشاعر العربي يعتقد أن الشعر العظيم يجب أن يكون غامضا إذا...!.[1].

(1) نشر هذا الحديث بجريدة (الأسبوع الأدبي) (دمشق) بتاريخ 4 يناير 1997.

الحوار الأول

س: يتزعم الشعراء الشباب في العراق ثورة على القواعد الكلاسيكية شملت الوزن والقافية، فهل ترى أن هذه الثورة أدت غرضها لتقوية بناء الشعر العربي المتوارث أم جاءت تهدف إلى هدم عبقريته؟.

ج – من التعابير التي تنطلق بها الأقلام والأفواه دون أن يكون لها معنى واضح في الأذهان تعبير (الكلاسيكية) وأظن المقصود بهذا التعبير في السؤال: تقاليد الشعر العربي.

ويواجهنا الشق الثاني من السؤال بلبس جديد، فليس للثورة من معنى واضح في أذهاننا، وعندي أن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطور، إنها استعراض للماضي، للتراث، وإهمال الفاسد منه، والسير بالشيء الحسن فيه إلى الأمام. و(الثورة) على القديم لمجرد أنه قديم جنون وانتكاس، إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا؟. إن الشعراء الشباب في العراق لم (يثوروا) على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة، ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي، وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنها أصبحت فاسدة. و(الثورة) على القوافي ليست وليدة اليوم. فلنبحث عن أصولها عند الأندلسيين، ولكن الأسباب التي دعت الأندلسيين إلى ذلك هي غير الأسباب التي تدعو الشعراء المحدثين إلى هذه (الثورة). لقد ثار الأندلسيون على القوافي وعلى الأوزان، كما سيوضح معنى (الثورة) على الأوزان، لأسباب كانت موسيقية في أكثرها، أما الثورة الحديثة على القافية فلها أسباب غير تلك،

فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلا، تتألف من ستين بيتا نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي الستين سوى عشرين أو أقل كالسجنجل والمعثكل والكلكل وغيرها، أصبحت كلمات أثرية منقرضة أو شبه منقرضة ولكن هذا ليس إلا جانبا من جوانب الموضوع. فالثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت. لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها أو لفقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأقل. فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟ كما أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة. إن عليه أن (ينحت) لا أن يرصف الآجر القديم. لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه كالجحفل الجرار، الشفير الهاري، النسيم الساري، الصيب المدرار، هذه الصفات والموصوفات التي يجمعها بحر واحد وروي واحد.

وننقل الآن إلى الثورة على الأوزان وما هي بثورة، فنحن ما زلنا نكتب الشعر بأوزان الخليل وليس لنا إلا أن نكتب بها.

ونعود مرة أخرى للأندلسيين وتجديدهم في استخدام الأوزان وإلى تحطيم نظام (البيت) فنقول في الثورة على الأوزان ما قلناه في الثورة على القافية من حيث الأصول التاريخية والأسباب الموسيقية والشكلية. ولكننا لم نتحدث حتى الآن إلا عن الشكل، وأهملنا المضمون. لابد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل. فالشكل تابع يخدم المضمون.

والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد ويحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية قشورها.

ويؤسفني أن أقول إن (التجديد) الهائل الذي تناول الشكل لا يتناسب مع (التجديد) الضئيل الذي تناول المضمون. ويقودنا هذا الاعتراف بأن (ثورة) الشعراء الشباب على الشكل -على القوافي والأوزان- ثورة سطحية وأنها إذا بقيت على ما هي عليه ستعود على الشعر العربي بأبلغ الضرر.

لقد ثرنا على القافية والوزن التقليديين لأسباب من أهمها تحقيق وحدة القصيدة. ولكن دعونا نقرأ هذه القصيدة: (سوق القرية) لعبدالوهاب البياتي:

الشمسُ، والحمرُ الهزيلةُ، والذبابُ
وحذاءُ جنديٍّ قديم
وصياحُ ديكٍ فرَّ من قفص، وقديس صغير
والعائدون من المدينة: يا لها وحشاً ضرير
وخوارُ أبقار، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب: (قبرتي العزيزة، ياسدوم)
وبنادق سود ومحراث، ونار
تخبو، وحدّاد يراود جفنه الدامي النعاس
والشمس في كبد السماء
وبائعات الكرم يجمعن السلال
والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة والذباب

يصطاده الأطفال، والأفق البعيد
وتثاؤب الأكواخ في غاب النخيلْ.

فأيـة وحدة في القصـيدة، وحدة نضـحي مـن أجلها بالـوزن التقليدي والقافيـة التقليديـة وجزالة الأسـلوب؟ لولا هذه (الـواوات) التي لا تكاد تقوى على شـد هـذه الحزمة العجيبة من الصـور الفوتوغرافية لانفرط كل بيت وتدحرج يبحث له عن مكان. إنها ظاهرة نراها في بعض شعر البياتي وشعر مقلديه، تجعلنا نتحسر على القصيدة العربية بمفهومها التقليدي. وإنما استشهدت بالبياتي لأني أرى فيه شاعرا مبدعاً حين يكتب عن تجربة صادقة وبأسلوب لا يجعله التفكير بـ(القارئ البسيط) ينحدر إلى مستوى النثر.

س: هل لك أسلوب خاص في نظم الشعر؟ وما هو؟.

ج: لا أستطيع القول جازماُ، أن لي أسلوباً خاصاً في الشعر. فأنا ما زلتُ في تطـور وتجربة ولم أبلغ دور النضـج بعد، ولكني أظـن أني لديّ ما يمكن تسـميته أسـلوباً شـعرياً خاصــاً. وقد أكد هذا الظن في نفسي كثيرون من أصـدقائي الأدباء، فهم يقولون إن في وسـعهم معرفتي من أسـلوبي في أية قصـيدة أكتبها حتى لو لم تكن منسـوبة إليَّ. ولكن مثل هذا القول لا يخلو من مبالغة، بيد أنِّي أحاول أن أطور لنفسي أسلوباً خاصاً وإني مخلص لنفسي في هذه المحاولة.

س: ما هي خطوط المدرسة الواقعية في الشعر العراقي؟.

ج: حين أسـمع شخصا يتحدث عن (المدرسـة الواقعية) في العراق، أود لو أنه اسـتعاض عن ذلك التعبير بسـواه. الاتجاه الواقعي، إن كل الشـعراء

العراقيين الذين يستحقون أن نسميهم شعراء هم واقعيون من الشاعر محمد رضى الشبيبي إلى أستاذنا محمد مهدي الجواهري إلى خالد الشواف بديباجته الشوقية، إلى كاظم جواد الذي تراه رومانتيكيا في بعض الأحيان، ثم تصويريا في آن آخر، كان يحاول أن يكون انطباعيا في حين ثالث؛ إلى علي الحلي الذي طور رمزية محمود حسن إسماعيل تطويرا جعله يتميز بأسلوب خاص ينفرد به؛ إلى عبدالوهاب البياتي الذي يجمع في أسلوبه أشتاتا من أساليب ت.س. إليوت التي تمثل مراحل شعره المختلفة؛ بل وحتى بُلند الحيدري هذا الشاعر الممتاز الذي أعتبرُ العديد من قصائده الرائعة أكثر واقعية من مئات القصائد التي يريد منا المفهوم السطحي للواقعية أن نعتبرها واقعية.

من هذا نرى أن الواقعية اتجاه يمكن أن يندرج تحت لوائه شعراء من شتى (المدارس) الشعرية، والأدب الواقعي هو الذي يحلِّل مجتمعه تحليلاً عميقاً، فيه أكبر نصيب ممكن من الحقيقة. فالكتابة إذن عن المدرسة الواقعية في شعر العراق وخطوطها، ليست بسيرة. إن معناها الكتابة عن شعر العراق كله لكافة مدارسه المختلفة.

س: ما رأيك بالشعراء العراقيين المعاصرين وبالجواهري بصورة خاصة؟

ج: الجواهري أستاذ هذا الجيل الطالع من الشعراء العراقيين، والحق أني والكثيرين من الشعراء الشباب الآخرين مدينون له بالشيء الكثير، وهو قمة من قمم الشعر العربي في كل عصوره، وأعظم شاعر ختم به النهج التقليدي للشعر العربي.

أما عن رأيي في شـعراء الشـباب فإنهم يفتحون أمام الشـعر العربي آفاقا جديدة هم روادهـا الأوائل. إنهم ثورة يحق للعراق أن يعتز بها، بل يجب عليه أن يعتز بها.

س: مـاذا تقول في المذاهـب والاتجاهـات الأدبية الحديثـة، وهل ترى الترويج لواحد منها، وهل تأثر الشعر العربي بها؟.

ج: لقـد سـبق أن بينـت رأيي في هـذا الأمر حين تحدثت عـن الواقعية، الواقعية الجديدة، وتسـألني عما إذا كان من رأيي الترويج للواقعية الجديدة، ولسـت أدري ما الذي يقصـد بالترويـج، أهو حديـث المقاهي والحانات التي تلقى فيها العبارات المحفوظة، ويستشـهد فيها بأقوال هذا الفيلسوف وذاك الناقد، أم هذه المقالات الممجوجة التي تطالعنا بها الصحف بين حين وحين: الفن للمجتمع، لأن الفن انعكاس العالم الخارجي!

إن خـير ما يروج به الأدباء الواقعيون للاتجـاه الواقعي هو أن يجودوا في أدبهم ويبلغوا به أعلى ما يستطيعون من درجات الإبداع. أما عن تأثر الشعر العربـي بالمذاهب والاتجاهات الأدبية الحديثة، فهذا أمر يراه كل مطلع على النتاج الشعري الجديد في شتى أنحاء الوطن العربي الكبير[1].

(1) آراء في الشـعر الحديث: حديث مع الشـاعر بدر شـاكر السـياب: جريدة البعث، (بغداد) العدد 26، بتاريخ 16 / 10 / 1956. وأعيد نشره بمجلة: دراسات عربية (بيروت)، في باب (وثائق)، العدد 3 – يناير 1975 – السنة الحادية عشرة.

الحوار الثاني

س: يلاحظ أن الشعر الحديث قد فقد تأثيره الجماهيري، لقد كان بمستطاع الشاعر العربي أن يثير قبيلته ببيتين من الشعر. أما الآن فالشعر الحديث لا يمكن أن يقرأ إلا في المخدع -كما يعبر البعض- وهو يحتاج من القارئ إلى تجميع ذهني كبير حتى يستطيع استيعابه.

هل تستطيع أن تعطي لهذه الظاهرة أسباباً؟ وكيف السبيل على إعادة تأثيره؟.

ج: أذكر مسبقا أن الارتجال في البحث لا يمكن أن يضغط كل الأسباب، إلا أني أستطيع أن أعطي بعضها، أعتقد أن اللغة من الأسباب الأولى التي يجب أن يوضع عليها الأصبع، فلقد كان الشاعر الجاهلي يتحدث بلغة أهله وقومه، أما الآن فإن الازدواج اللغوي قد حدَّد التوسع الفكري بصورة عامة والشعري بصورة خاصة. هناك أيضا الفنون التعبيرية الأخرى التي أخذت تزاحم الشعر كالقصة والرواية واللوحة والرسم والموسيقى، وواضح أنه من السهل لهذه الفنون أن تمرق إلى ذهن الشخص المستقبل دونما عناء أو إرهاق من ناحيته، أما بالنسبة للشعر فالأمر يختلف كثيرا، إن أقل ارتخاء في ذهن القارئ يشوه القصيدة ويفسدها عليه، ولا ريب أن القصيدة الحديثة تحتم على الشاعر أن يكون دقيقا إزاء العلاقات المعقدة التي تلازم عصرنا، ذلك لأن تكوينها السيكولوجي لا يسمح بأي تخلخل أو تهاون.

س: ما هي التيارات الحديثة التي تتجاذب الشعر الحديث الآن؟ هل تستطيع أن تعزل الشعراء العراقيين كلا إلى مدرسته؟

ج: ليست هناك مدرسة معينة تتوضح في أسلوب أي شاعر، إلا أن هناك

ملامح تبين وتظهر في القصـيدة العراقية، ولا يمكن لهذه الملامح أن تعطي أية فكرة عن المدرسة التي ينتمي إليها الشاعر.

س: ما هي العلاقة بين الشـعر البابلي القديم والأبوذية العراقية والشـعر الحديث التي يقال إنك وجدتها مؤخرا بخصـوص موضوع التكرار الذي بحثته نازك الملائكة؟ وكيف تفسر أسبابها التاريخية؟.

ج: لقد قرأت بعض القصائد البابلية القديمة، واستطعت أن أمسك ببعض العروق التي تصل الشعر البابلي بالأبوذية العراقية، ومنها موضوع التكرار في الشعر العربي الحديث -وخاصة العراقي منه- الذي بحثته نازك.

والذي أعتقده هو أن البيئة الجغرافية العراقية ذات الشكل المتكرر والمنظر المعاد في كل الأزمنة والأماكن -النهر والساقية والأشجار والصحاري- هي التي ثبتت اللون الواحد في قلب الشاعر العراقي وبالتالي جعلته يتكرر على مر العصور.

إن الأبوذية ما هي إلا امتداد للشعب البابلي القديم، نتج عن طبيعة الحوافز المؤثرة عليهما تأثيرا متشـابها، وإن تأثر الشـاعر اللاواعي بالشعر الشعبي العراقي من العوامل التي رسخت التكرار في القصيدة العراقية الحديثة.

ولا أريد أن أمر دونما ذكر لتأثير الشـاعر ت.س. إليوت، على القصـيدة العربية الحديثة بخصوص هذا الموضوع بصورة عامة.

س: أين مكان القصيدة العراقية في الشعر العربي الحديث؟ أما تزال تعتقد بطلائعيتها وأولويتها؟ وما رأيك بشعراء البلدان العربية كنزار وأدونيس وعبدالصبور؟

ج: القصـيدة العراقيـة لا تزال في المقدمـة بالرغم من النوافذ الموصـدة عليها، إنها تترعرع بصـورة عجيبة، ولا أعتقد أنها سـتتأخر في المستقبل،

وإن شعراء البلدان العربية وإن توفرت لهم ظروف التعريف والظهور لن يستطيعوا سبق الشاعر العراقي. لقد حقق الأخيرة الكسب الأوفر للقصيدة الحديثة، ومن نظرة واحدة إلى شعره تستطيع أن تستنتج أنه لن يكف عن العطاء إطلاقا.

أما بخصوص شعراء البلدان العربية، فقد تحدثت عن بعضهم وأشدت بالمحاولات التي يبذلونها.

س: هل تتوقع لشعر نزار الصمود بوجه التاريخ والزمن؟

ج: لا أعتقد ذلك، إن شعر نزار أشبه بالشيكولاته تحسه ما دام في فمك، إلا أن طعمه يزول عندما تنتهي من وضعه. وأنا شخصيا لا أشجع انتشار هذا النوع من الشعر، وإن كان شعر نزار لونا يحتاج الشعر العربي إليه، إن نزار وحده كاف. فحاجة المرء إلى الشكولاته ليست كحاجته إلى الماء والخبز وشعر نزار شكولاته.

س: لم تلجأ إلى الأسطورة؟ ولماذا تؤكد عليها هذا التأكيد في كل قصيدة تكتبها؟.

ج: الواقع أن الشاعر الآن يعيش أزمته الكبرى. إنه يعيش في عالم لا يعطيه سوى علاقات متدهورة بين الإنسان والإنسان، وسوى تعكير وتحطيم مستمر لوجوده وإنسانيته.

إن واقعنا لا شعري ولا يمكن التعبير عنه باللاشعر أيضا، إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر. وإن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد. ولهذا تراني ألجأ إليها في شعري كثيرا.

س: لقد ذكرت في مقدمة قصيدتك (أغنية شهر آب) أن فيها محاولة جديدة، فما هو نوع هذه المحاولة؟ وهل صحيح أنها مسروقة من قصيدة إليوت (أغنية العاشق) كما يقول عبدالوهاب البياتي؟.

ج: لقد كانت قصيدة ذات بعدين. تقرأ معناها الظاهر، فتحس أنك تقرأ شعرا لا تعقيد فيه ولا غموض. غير أن هناك معنى آخر وراء السطح، إذا نفذت إليه ظهرت القصيدة في ضوء جديد. أما ما يزعمه الصديق البياتي من أنها مسروقة من قصيدة إليوت: (أغنية العاشق) فهو زعم لا يفيد شيئا سوى أنه يظهر مدى جهل البياتي بشعر إليوت -على أحسن الفروض- وأغراضه، في أسوأ الفروض. بقي أن نذكر شيئا مهما هو أن البياتي كان وما زال حتى الآن، في أحيان كثيرة عالة على شعر إليوت، وعلى شعري أيضا وأستطيع إثبات ذلك بالنصوص لا بمجرد الكلام المطلق على عواهنه.

س: ما رأيك في الأغنية العراقية؟ ألا تحس بحاجتها إلى الشعر الجديد؟ ولماذا لا تساهم أنتَ مثلا في تغذيتها؟.

ج: نعم، إن الأغنية العراقية، في حاجة ماسة إلى الشعر الجديد. أما لماذا لا أساهم أنا مثلا في تغذيتها، فلأني لستُ شاعراً (غنائيا) بالدرجة الأولى، إني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة، وهناك سبب آخر أوجزه: فأقول المغنون والملحنون.. إن كثيرا منهم ممن لا يرتاح شاعر مثلي إلى أن يسلم إليهم شعره[1].

---

(1) مع الشاعر بدر السياب: مجلة (الفنون) العدد الثاني والعشرون - الأربعاء 4 كانون الأول سنة 1957، السنة الثانية، بغداد.

الحوار الثالث

س: الكلام عن الشعر، كالكلام عن النشاطات الإنسانية جميعا، يحتاج إلى البدء بالتحديدات، وإلا اكتنفه اللبس والغموض. فهل لك أن تحدّد لنا رأيك في الشعر العالمي عامة والعربي خاصة؟.

ج: أعتقد أن كتابة الشعر شأنها شأن الرسم والموسيقى والنحت. حاجة ملحّة من حاجات الإنسان. حتى الإله ذاته أحسّ بالحاجة إلى أن يخلق هذا الكون وما فيه من مخلوقات. وأعتقد أنه ما من إنسان تهيأت له الفرصة للاطلاع على الشعر العالمي كلّه أو أكثره. لقد اطلعتُ شخصيا على شيء من الشعر العالمي، ابتداء بالشعر البابلي فالمصري القديم فالصيني والياباني والهندي والعبراني، إلى الشعر المعاصر الذي يكتب في عدد من اللغات الحديثة، ما يلبث الجيّد منه أن يترجم إلى سواها، وخاصة الإنجليزية التي أجيدها. وقد دلّني اطلاعي هذا أن العواطف البشرية والمطامح والأشواق الإنسانية هي واحدة في كل مكان وزمان. إن الإنسان ليدهش حين يعثر عند شاعر مصري قديم -مثلا- على معنى قرأه لشاعر إنجليزي معاصر.

أما الشعر العربي فإنه واحد من أعظم أنواع الشعر في العالم، وهو لو تهيأ له المترجم الذواقة المناسب لكان له صدى في العالم كبير.

س: قلت إن عواطف البشرية واحدة في كل مكان وزمان. فهل يقتصر الشعر على التعبير عن هذه العواطف وحدها أم يتعداها إلى سواها؟.

ج: لم أقل إن الشعر تعبير عن العواطف وحدها، وإنما قلت العواطف والمطامح والأشواق. وإنني لا أعتبر الفلسفة مثلا سوى نوع من مطامح

الإنســـان وأشواقه إلى معرفة أسرار هذا الكون. حتى السياسة نفسها يمكنها أن تدخل في عداد وظائف الشـعر، شرط أن تكون سليمة الأفكار لا تدعو إلى سـفك الدمـاء والاعتـداء على أمـوال الآخرين وحرياتهـم وحيواتهم الخاصة. فهي من هذا القبيل تدخل ضمن المطامح والأشواق الإنسانية، بل وضمن العواطف أيضا. أوليس توق شعب مستعمر إلى نيل حريته نوعا من الطموح والشوق؟ أليس هو عاطفة؟ إنه لكذلك كما أعتقد.

س: هل تظن أن الشعر العربي منذ مطلع النهضة حتى أواخر الأربعينات كان يعبر بصدق عن هذه العواطف والمطامح والأشواق؟

ج: أنا لست ممن يتنكرون لتراثنا أو يبخسون الشعراء العظام الذين سبقونا قدرهم. نعم لقد عبر شوقي ومطران وصيدح وأبو ماضي وأبو شبكة وعلي محمود طه عن تلك المطامح والأشـواق كما كانت تفهم في زمانهم. ولكن مطامح جيلنا وأشواقه قد أصبحت أوسع وأعمق. وإننا نحاول التعبير عنها، وقد ننجح حينا ونفشل في أغلب الأحيان.

س: ما هي مطامح جيلنا التي تعتقد أن على الشعر المعاصر أن يعبر عنها؟

ج: مما يؤسـف لـه أن الجيل المعاصـر، لا في البلاد العربيـة وحدها وإنما في العالم كله، أصـبح يعبر عن مطامحه وأشـواقه بالسياسة الرخيصة، وليس بالفلسفة والفن. إذن فمطامح هذا الجيل العربي هي مطامح سياسية بالدرجة الأولى، ولكن الشـاعر ليس بوقا سياسـيا، إنه يعبر عن المطامح والأشـواق الخالـدة التي لا تتغير مهما تغير نظام الحكم أو الجو السياسـي. إن انقلاب الشـعراء الروس الشـباب إلى التعبير عن ذواتهم يعطينـا الدليل الأكبر على

أن السياسة لا يمكن أن تحدد عواطف الإنسان أو تقيدها. إن الجيل العربي المعاصر من الشعراء يجد نفسه في حيرة. عم يعبّر؟ وما الذي يهمل؟ إن السياسة مهمة. وعواطفه الذاتية مهمة، وظروفه الاجتماعية مهمة. لذلك ترى أغلب الشعراء يعبرون عن جميع هذه الأشياء.

س: ما هي الثورة التي قمت بها شخصيا في عالم الشعر العربي، وهل هي ثورة في الشكل أم في المضمون أم في كليهما معا؟

ج: إن مفهوم الثورة يختلف عند شخص عنه عند شخص آخر. فهناك من الثورات ما يهدف إلى تهديم القديم من أسه وبناء شيء جديد مكانه. ومنها ما يهدف إلى ترميم الأجزاء المهدمة من الماضي وإضافة طوابق جديدة إليه. وإنني شخصيا من النوع الأخير من الثوار، أنا لست متمردا على تراثنا العربي العظيم، وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيات ذلك التراث لإضافة أشياء جديدة إليه، إن كان ذلك بالمستطاع، وأعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالا لإمكانيات الوزن العربي. وإني لم أكن مثلا أصدق تعبيرا عن جوِّي الخاص من ذي الرمة أو جران العود النميري أو سواهما من شعراء العرب المجيدين في التعبير عن أجوائهم الخاصة، كل ما فعلته أنني حاولت أن أغترف من الجو الذي أعيش فيه لا أن أستعير من الشعراء الذين قرأت لهم.

س: كثيرا ما قيل في شعرك إنه يخرج على العمود الشعري العربي، بينما تشدد أنت على أن ما قمت به لم يكن إلا استغلالا لإمكانيات الوزن العربي. فهل لك أن توضح الأمر وتبدي رأيك بما يسمى الشعر الحر؟

ج. أولا يجب أن نصحح المقصود بكلمة العمود الشعري. فقد اتهم أبو تمام مثلا في حينه بأنه خرج على العمود الشعري العربي. ولم يكن ما كتبه أبو تمام يختلف من حيث الشكل عما كتبه السابقون له ومعاصروه فالمقصود إذن بعمود الشعر هو طريقة استعمال المجاز والاستعارة. وهذا ما لم نخرج عليه حتى الآن. إننا فعلنا شيئا شبيها إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام، وقمنا نحن بالخطوة الثانية، بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر الذين تكثر أسماؤهم عن أن أعددها الآن. وعندما أقول (نحن) أعني بذلك جماعة الشعراء المحدثين.

س: مما تُجاهرُ به دائما هو أنك كنت شيوعيا ثم انتفضت على الشيوعيين وفي مرحلة ما كنت وجوديا يغلب على شعرك القلق مثلا. بعدها أصبحت شاعر المعذبين في الأرض، شاعر الفقراء من فلاحين ومزارعين وعمال.. هل هذه المراحل صحيحة في تطور حياتك وشعرك؟ وهل هذا التطور هو غير التقلب؟.

ج: أما أنني كنت شيوعيا فذلك ما لا أنكره وما يسهل علي تعليله. إن من يقرأ مثلا كتابات فردريك أنجلس، وخاصة تلك الصفحات الحارة التي كتبها عن العهد الذي سيتحرر فيه الإنسان و(ينبذ وراءه الفاقة ظهريا) لا يسعه إلا أن يؤمن بالفلسفة التي تهدف إلى كل هذه الأشياء الخيرة. وحين يجد هذا الإنسان أن التطبيق العملي لتلك الفلسفة (الخيرة) هو خلق للجحيم على الأرض، وهو مسخ للإنسان وقيمه، هو إنكار للأديان التي رفعت من قيمة

الإنسان حين جعلت خالق هذا الكون الهائل يهتم بالفرد، كل فرد، فيرصد حركاتــه وكلماته ويوجه خطاه ويعطيه الــرزق والعافية، إنها بذلك تعطي الإنســان قيمة كبيرة لأنها تجعل منه محورا للكــون. أما تحويله إلى مجرد رقم في (كولخوز) أو منظمة (كوموسول) وتقدير قيمته بمقدار عدد الأمتار التي يحرثها أو القنابل التي يصـنعها للدولة فذلك تحقير له وإهانة وحط لقدره. هذا ما جعلني أكفر بالشـيوعية، مضافا إلى ذلك ما اكتشفته بنفسي من أن الشيوعيين يضعون مصلحة روسيا السوفياتية والشعب الروسي السوفياتي فوق مصلحة بلادهم وشعوبهم.

ثم إن الإنســان لا يسـتطيع أن يحيا دون شــيء يؤمن به. بعد أن كفرت بالشــيوعية عانيت فترة ضـياع كنت أبحث خلالها عن قيمة جديدة أومن بهــا. هذا ما يفســر ما دعوته بالفترة الوجودية مــن حياتي. ثم أدركت بعد ذلك أن القومية العربية تؤمن بنفس الأشياء التي زعم فلاسفة الشيوعية أنهم يؤمنون بها، وتحققها دون أن تسـلب الفرد، كتعويض عن ذلك، إنســانيته وفرديتــه وإلهه. هذا ما يفســر عطفي على المعذّبــين في الأرض، لأن العالم العربي يزخر بهم إلى يومنا هذا.

س: قيل عنك إنك شاعر المأساة وأن قصائدك هي أناشيد جنائزية، فما هو سبب ذلك، إذا صحّ الأمر؟.

ج: إن من يعيش في الظروف التي كان الشـعب العراقي تحت ظل نوري السعيد ثم عبدالكريم قاسم يعيش بها، ومن يرى قطاعات كبيرة من الشعب العربي في كل مكان تعيش في ظروف مشــابهة لها، لا يسـعه إلا أن يكون

شاعر مأساة، وأن تكون قصائده أناشيد جنائزية، خاصة إذا كانت حساسيته أقوى من عنفه وثوريته. نعم لقد كنت شاعر المأساة، مأساة الشعب العربي. وكانت قصائدي، فعلا، أناشيد جنائزية!.[1]

(1) حديث مع الشاعر العراقي بدر شاكر السياب: إعداد: رواد طربيه، مجلة (باريس العربية) سنة 1963 - (ضاع مني غلاف العدد، فليس لديَّ رقم العدد ولا الشهر بالضبط) وقد أكد لي الأستاذ رواد طربيه -أثناء انعقاد مهرجان المربد الشعري السادس ببغداد- أن الحديث قد تم أثناء وجود السياب بباريس، وفي غرفة الفندق الذي كان يقيم به.
راجع كذلك: عيسى بلاطه: بدر شاكر السياب، حياته وشعره - ص 148. بيروت 1971.

الحوار الرابع

س: نودُّ لو تحدثت الآن عن قضية الشعر الحديث.

ج: الحق.. أن تجربة الشـعر الحديث بدأت منذ زمن شـوقي، فحين كان شوقي في الحياة كان هناك نفر من الشباب يحاولون التفتح على العالم كله، على الغرب والشرق، بينما وقف شوقي على الشعر العربي القديم والتراث القديم وخاصة في عهوده الزاهرة، وخاصة في العصر العباسي.

في نفس وقت شـوقي كان هناك شـباب مجلة (أبولو) الذيـن برز منهم فيما بعد علي محمود طه، ومحمود حسـن إسماعيل وحسن كامل الصيرفي والدكتور إبراهيم ناجي ولفيف آخر من الشعراء.

طبعا كان هناك الشـعراء المهجريون الذين كانوا أكثر تفتحا نوعا ما على الحضـارة الحديثة وعلى الغرب بصـورة خاصـة ولكن يعيبهم أن أسلوبهم كانت تسـوده ركاكة لا أحبذ أن تسـود الشـعر. ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وهنا كانت الضـجة الكبرى. لقد أحدثت الحرب العالمية الثانية رجة كبرى في حياة العالم كله وفي حياة الوطن العربي بصورة خاصة؛ ففي العراق كانـت ثورة 1941 الوطنيـة ثم اندحار الثورة واحتـلال الإنجليز للبلاد من جديد، وكذلك الحال في سـوريا وفي لبنان وفي كافة أنحاء الوطن العربي، فصار لدى الشباب تمرد على الأوضاع السائدة السياسية منها والاجتماعية وأرادوا أن يعبروا عن هذه الثورة بأسـلوب ثائر أيضا لكنه غير منفصل عن القديم لأنهم يعرفون أنهم يستمدون القوة من تراثهم وأنهم إن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا كما تموت الشجرة إذا انفصلت جذورها عن الأرض.

س: اتفق أن هناك محاولات لإجهاض تجربة الشعر الحديث، من هذه محاولات مجلة (شعر) التي نادت دائما بالانفصال عن التراث العربي والتي وقفت موقف العداء من هذا التراث، فهلا تحدثنا عن هذه التجربة على اعتبار أن لك علاقة سابقة بهؤلاء الناس؟.

ج: الحق.. أن حركة تجربة (شعر) كانت في أول بدايتها تبشر بخير كثير وقد ساهم في الحركة (في المجلة) في أول بدايتها عدد من الشعراء الذين لا يستطيع أحد أن يشك بإخلاصهم للعروبة وللقومية العربية أمثال: نازك الملائكة والدكتور خليل حاوي وأنا أيضا والسيدة سلمى الخضراء الجيوسي وعدد كبير من الشعراء. لكن في فترة لاحقة أخذت الحركة تجنح شيئا فشيئا نحو الغرب دائرة ظهرها للشرق وللتراث العربي بصورة خاصة. وحتى الشعر الغربي الذي كانت تترجمه هذه المجلة كان يضرب على وتر معين، كان يمتاز بالركاكة وعدم الترابط والغموض الذي لا يبرره شيء وغير ذلك كأنما كانوا يريدون أن يقولوا لنا هذا هو الشعر فاكتبوا مثله.

إن في الغرب عددا من الشعراء الكبار، لكنهم لم يترجموا لهم ما عدا (كما أتذكر) قصيدة سان جون بيرس التي ترجمها الشاعر أدونيس وعنوانها: (ضيقة هي المراكب). هذه هي القصيدة التي هزتني من بين القصائد التي ترجمت في مجلة (شعر).

ربما كان الحافز ليس سياسيا محضا، يجب أن نحسن الظن قليلا بالناس؛ أعتقد أن ضعف الشعراء وضعف أدواتهم الشعرية هو الذي جعلهم يضربون على هذا الوتر ليبرروا ضعفهم بأنهم شعراء كبار وأن مثلهم في

الغـرب يكتبون على نفسـ النمط وبنفس عـدم الترابط وبنفسـ الركاكة والتفاهة وأنهم شعراء كبار.

سـ: أسـتاذ بدر.. ألا تعتقـد أن تبنيهم لقيـم النقد الغربية فيه شـيء من التجاهل للواقع العربي وفيه شـيء من عدم تصـوير هذه النظريات أو هذه القيم بحيث يستطيعون ربطها بقيم النقد العربي القديم؟.

ج: الحـق.. أن الذي يطلـع على النقد العربي القـديم في عهوده الزاهرة وليس في عهود انحطاطه. في عهود البيان والبديع مثلا، الذي يقرأ كتاب: (المثـل السـائر في أدب الكاتـب والشـاعر) أو يقرأ (الموازنة بـين أبي تمام والبحـتري) أو غير ذلك من كتب النقد تروعه هذه النظرات الصـائبة التي تضـارع في عمقها بل وربما زادت في عمقها وفي دقتها وفي صحتها وفي جماليتهـا وبين ما يكتبه النقاد الغربيون، إنما لو فهمنا تراثنا، لو تطلعنا على تراثنـا اطلاعا حقيقيا لوجدنا أن عندنا كل ما يمكن الإنسـان أن يفتخر به، ولكن جماعة مجلة (شـعر) لسـبب من الأسباب يظنون أن كل ما هو غربي عظيم ورائع وكل ما هو عربي تافه وضعيف وركيك.

س: أستاذ بدر.. أنت هنا تحث على ارتباط التجربة الحديثة للشعر بالتراث بينما يبدو أنك في كثير من قصـائدك كنت تنحو إلى الرموز الغربية الأليمة منهـا بوجه خاص. هذه الرمـوز التي تحتاج إلى شروح والتـي هي أبعد ما تكون عن الواقع العربي، فلماذا اتجهت إلى الرمز اليوناني ولم تتجه إلى الرمز العربي في الأغلب؟.

ج: سؤال وجيه وأنا مسرور به وإنه يتيح لي الفرصة لأجلو الغموض عن

هذه الناحية. من المعروف أن ما يصح أن يتخذ رمزا هو حصيلة ديانات وثنية أو ديانات تأثرت بالوثنية. كما يعرف الإنسان حين يقرأ كتاب (الغصن الذهبي) للسير جيمس فريزر، فيرى أن كثيرا من الطقوس الوثنية قد تسربت إلى المسيحية. أما الوثنية العربية فهي التي جاء الإسلام ليحاربها وأن التاريخ العربي والمجد العربي لم يزدهر ازدهارا إلا (طبعا كانت حضارة عربية قبل الإسلام).. ولكن أزهى عصور العرب أجمعين هو العصر الذي جاء منذ ظهور النبي محمد إلى أن هجم هولاكو على بغداد في أواخر أيام العباسيين، فاستعمالنا لهذه الرموز يعتبر تحدياً للإسلام العظيم وللقومية العربية التي تركز ارتكازا وثيقا على الإسلام، فلا نستطيع أن نستعمل اللات والعزى وغير ذلك من الأساطير، ويعتبر هذا تحديا للقرآن وللإسلام ولكل ما هو عظيم في تراثنا.

س: أستاذ بدر.. هل يقتصر الرمز على الوطنيات؟

ج: هناك طبعا عدة أنواع من الرموز، بعضها نستطيع أن نسميها رمز الأحلام (ما يجلب الأحلام)، ففي الأحلام مثلا وربما في تفسيرها ما يدل على ذلك، مثلا إذا رأى الإنسان في حلمه حيّة فإن ذلك رمز للعدو، أو كما في (قصص لافونتين) مثلا يرمز الأسد بكذا ويرمز الثعلب للمكر والدهاء ويرمز الأرنب مثلا.. وكل حيوان يرمز إلى شيء. هناك رموز ولكن الرموز الوطنية التي أعنيها ترتبط بخطط ليست مجرد حيوان أو إنسان أو تمثال يرمز للعدالة يرمز إلى الحرية أو إلى النور وإنما يرمز إلى قصة. وقد جاء العلم الحديث ليثبت عمق هذه الرموز، مثلا لقد اتخذ أوديب الذي قتل أباه ثم

تزوج أمه رمزا لحالة الطفل في سنينه الأولى حين يتعلق بأمه تعلقا أشبه ما يكون بالغرام ويكره أباه ويغار منه كما كانت حالة أدويب. بينما الرموز الأخرى مثلا بالظلام للاستبداد السياسي وبالشمس وبالصباح وكذلك الحرية فهذه رموز ساذجة كما أعتقد.

س: كيف نستطيع أن نستخلص رموزا من تراثنا العربي لنربط تجربة الشعر الحديث بهذا التراث برباط أشد وأوثق؟.

ج: لا أعتقد أن الرموز ضرورية مئة بالمئة، يستطيع الشاعر أن يعبِّر عن أعمق الأفكار دون أن يلجأ إلى الرموز. ولكن نشوء الرموز (هذه الحقائق يجب أن نذكرها أيضا) نشأ الرمز أول ما نشأ في العراق وكان السبب سياسيا محضا، ولقد كنا نحاول في زمن نوري السعيد (في زمن العهد الملكي المباد) أن نهاجم هذا النظام ولكننا كنا نخشى أن نهاجمه صراحة فكنا نلجأ إلى الرمز تعبيرا عن ثورتنا عليه، ثم -طبعا- شاع الرمز بصورة أعمق ربما ولأغراض غير سياسية، لأن الأغراض السياسية ليست عميقة.. أغراض زائلة مؤقتة.

س: أستاذ بدر.. إذن كيف نستطيع أن نربط تجربة الشعر الحديث بالتراث العربي دون اللجوء إلى الرمز؟

ج: نستطيع أيضا أن نربط الشعر الحديث العربي بالتراث العربي مع اللجوء للرمز إذا عكفنا على دراسة الشاعر العربي العظيم (أبو تمام).

كل ما في التاريخ العربي مما يصلح أن يكون رمزا في شعر من أعمق وأجمل الشعر، لقد أشار إلى شعراء آخرين.. إلى أبيات من عندهم وأشار

إلى حوادث تاريخية.. وأشار إلى أشياء كثيرة. مثلا في قصيدة (عمورية) نستطيع أن نلمح بعض هذه الرموز وفي قصائده الأخرى نستطيع أن نلجأ إلى التاريخ العربي القديم ففيه كثير مما يصلح أن يكون رموزا.

س: إذن.. أنت تقول بأننا يجب أن ندرس هذا التراث وككل، حتى نستطيع أن نتأثر به ونربطه بالتجربة الحديثة.

أستاذ بدر، سؤال أخير حول أثر المرض في شعركم، وهو سؤال كلنا نود أن نسألك إياه.

ج: أعتقد أن المرض كسواه من الحوادث تجربة عميقة، خاصة إذا كان مرضا كمرضى استمر مدة سنوات ثلاث وعاينت خلاله تجارب مريرة اضطررت إلى استجداء الطغاة وإلى التفكير بلقمة الخبز وقرص الدواء لليوم الثاني، وعاينت فيه أشياء مريرة كثيرة، طبعا خلفت كل هذه الأشياء أثرها في شعري وتلمح بعض قصائد هذه التجربة المريرة في ديواني (المعبدالغريق) ولكن هناك ديوان من دواويني كان بأكمله تقريبا تعبيرا عن تجربة المرض وهو ديوان (منزل الأقنان)، ولديَّ ديوان أفكر بنشره في القريب. فيه كثير أيضا من تجربة المرض[1].

(1) ألف باء تنفرد بنشر: حوار مع السياب، إعداد: خزعل الماجدي، مجلة: ألف باء (بغداد) العدد 431 – السنة التاسعة، 22 كانون الأول 1976.

ملاحظة: بعد عددين من نشر الحوار (العدد 434) بعث الأستاذ ياسين النصير بإيضاح جاء فيه أن المقابلة مع السياب سجلت في عام 1964 وهو التسجيل الوحيد لصوت السياب، وقد أهدى الشريط إلى وزارة الإعلام لضمه إلى مخلفات السياب، كما أذيع عدة مرات من إذاعة بغداد والكويت، وأن خزعل على الماجدي نقله من أرشيف الإذاعة إلى (ألف باء) على أنه هو الذي (عثر) على المقابلة وأنها تنشر في المجلة لأول مرة، رغم نشرها –سابقا– في مجلة (الأجيال) عام 1972.

الحوار الخامس

س: بماذا تأثرت في دواوينك؟

ج: في فترة الشباب من الطبيعي أن يقول الإنسان الغزل وذلك في الديوان الأول، وفي الديوان الثاني كنت غريبا وأحس بالغربة وإني أحن إلى شيء.

س: كيف ترون رسالتكم في الأدب العربي؟ وما هي رسالة الشاعر العربي؟

ج: أنا أدين بأن الالتزام ينبع من نفس الأديب وهو تعبير عن ظروف سياسية أو اجتماعية. فالتونسي ليس تونسيا فقط فهو تونسي وعربي فيعبر عن مشاكل بلاده ثم مشاكل البلاد العربية، الانطلاق من الخاص إلى العام. والشعر أكثر حساسية من القصة فإذا كان القصاص أو كانت المقالات تتحدث عن القضايا العامة فالشاعر أكثر حساسية ينطلق من ذاته في صدق.

س: هل الغزل الذي في شعرك صادق؟

ج: فهو صادق وإلا لما كان داعي لكتابته.

س: كيف تعرفون الشعر؟

ج: ربما كان الشاعر أعجز الناس عن تعريفه ونستطيع أن نقول هو لغة يغلب فيها المجاز وهو تعبير يعبر عن العواطف ثم عن الأفكار، وأن يكون موزونا. وأنا ضد الشعر الذي بدون وزن.

س: من هو أحسن شاعر عندك؟

ج: من الصعب الحكم بذلك لأن لكل شاعر مميزاته وخصائصه ويمكن أن نسمي أكثر من واحد مثل نازك الملائكة وفدوى طوقان، وخليل حاوي وأدونيس، ومن تونس لا أعرف سوى الشابي.

س: إذا قارنا بين النهضة الحديثة في الشعر، والعصر العباسي فما الذي تخير؟

ج: الشعر العربي الماضي أحسن. ما زالت الأمة العربية لم تنجب شاعرا يضاهي المتنبي أو أبا تمام أو طرفة وغيرهم. وزمان الشعر قد انقضى. فالعصر ليس متهيئا إلا للشاعر الكبير جدا حتى يعبر عن العصر.

س: ما هو سبب التغزل بالموت؟

ج: ظروف حياة الشاعر غير سعيدة فيتصور أن السعادة ستكون في الموت.

س: ما هو أحسن ما تعتز به من شعرك؟

ج: ..

ذكرت مقابر الأطفال
تلوذ بكلِّ سفحٍ، نام فيها دون أثداءِ
ولا قُمُط، صغارٌ من حصاد الجوعِ والداء،
لقد رضَعوا من الثَّدْي الذي لم تُبْلِهِ الأجيالْ،
وناموا في حمى الأمِّ التي لا يستوي الأطفال
ولا الأشياءُ إلاَّ في حماها، في حمى تَرَبٍ وظلماءِ.

س: كيف حالة الشعر في العراق؟

ج: الآن يمر الشعر في العراق في حالة استيقاظ من نوم. وعلى العموم الشعر انتكس بعد ثورة تموز بسبب الضغط على الأفراد وكان الإرهاب يضطر إلى اللجوء إلى الرموز والشعر الرمزي[1].

---

(1) جريدة العلم – (الرباط) العدد 5958 – 2 سبتمبر 1966 – السنة العشرون ص 4.

ملاحظة: قدمت الجريدة هذا الحوار بالكلمة التالية:

قبل أن يموت الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب، أعطى حديثا لجريدة (العمل) التونسية. ولسنا ندري ما الذي جعل الحديث لا ينشر منذ ذلك الحين حتى الأسابيع الأخيرة، حيث ظهر هذا الحديث، وفيه يعلن السياب آراءه في كثير من القضايا الأدبية.



الفصل الثالث



مناقشات حول الشعر المعاصر

تعليقـــان

لفت نظـري في الكلمة التي نشرها الصـديق الأسـتاذ كاظـم جواد في العدد الماضـي مـن (الآداب)، تحت عنوان (بين التأثر والتشـويه والسرقة) قوله: متحدثا عن قصـيدة (الملجأ العشرون (للشـاعر البياتي).. فأجمل ما فيها فكرتهـا، فكرة تبادل اللاجئين العرب رسـائلهم عن طريق المذياع.. والفكرة بحذافيرها مسروقة من قصة (أشباح بلا ظلال).. للقاص العراقي نزار سليم.

إن من يقرأ القصـة المذكورة بإمعان يجد أن الفكرة الرئيسـية التي تدور عليها ليسـت (فكرة تبادل اللاجئين العرب رسـائلهم عن طريق المذياع)؛ هذه الفكرة البسـيطة، وحسب. وإنما هي أعمق من ذلك، وأحفل بالعنصر الدراماتيكي، هي أن النكبة، نكبة فلسـطين، قد مرت على العرب كما تمر النسـمة العابرة، ولم يتبق منها سوى (صـحتنا جيدة، وما زلنا بخير). كأن الدماء لم تسـفك، والأعراض لم تنتهك، والفلسطينيين لم يشردوا، إلا ليبقوا (في صحة جيدة). وماذا يهم بعد ذلك، ما داموا (في صحة جيدة؟!).

وقـد تأثر عبدالوهاب البياتي بهذه الفكرة، وحاول نظمها في قصـيدة. وكان المنتظـر منـه -بعد أن تهيأت له المادة الخـام- أن ينجح في إبراز هذه الفكرة أكثر حتى من نجاح القاص ذاته. فهل وفق على ذلك حقا؟ سـوف

أنقل للقارئ لمحات خاطفة من قصة نزار سليم ليقارن بينها وبين قصيدة (الملجأ العشرون)، ليرى بنفسه كيف فشل عبدالوهاب في استعارة هذه الفكرة كما ينبغي، وكيف قصر عن التعبير عن جو المأساة: صوت المذيع.. بصوت روتيني: والآن سيداتي وسادتي رسائل اللاجئين (يَدٌ رَخيَّةٌ بَضَّةٌ بأساور براقة تدير المؤشر إلى محطة أخرى ريثما تنتهي الرسائل!!) ثم يصف القاص أشباح اللاجئين في ملجأ الرافدين رقم 3. و(المذيع يملي على فتاة ما يجب أن تقوله: أنا زينب، صحتي جيدة، أسأل عنكم).

وفي الملجأ نرى أم زينب تبكي: (فهي لا تفهم من هذه العبارة سوى أن زينب على قيد الحياة. كيف تأكل؟ أين تنام؟ كيف تعيش؟؟).

وتتوالى الرسائل، حتى يأتي دور بطلة القصة وهي (فتاة في السادسة عشرة لا تعرف ما تفعل) ويلقنها المذيع فتقول: (أنا أمينة ملحس صحتي جيدة) و(قبل أن تتم الجملة تجهش بالبكاء. المذيع، باضطراب، يغلق الصمام: ما هذا؟ من قال لك أن تبكي؟؟.. كل من في الغرفة يلوم أمينة، إن هذا لا يليق، ماذا يقول أهلنا والناس؟).. ثم ينتقل المذيع إلى إذاعة (المذكرة الاحتجاجية التي قدمتها جامعة الدول العربية).. وأمينة تخرج من دار الإذاعة وهي تتذكر أباها المدفون في فلسطين، وأمها الباكية في الملجأ وهي تدمدم باستمرار الببغاء، لا تعي ما تقول: أنا أمينة صحتي جيدة.. أسال عنكم.. صحتي جيدة، أنا أمينة بنت ملحس، أنا بنت ملحس وهي تمشي على ضفة بردى والناس تسير بقربها فتنظر إليها بإشفاق.. ورفعت يدها إلى صدرها فحسبها أحد المارة تستعطي فابتعد عنها وهو يصيح: اشتغلي!

لماذا لا تشـغلين؟، هي! هي بنت ملحس تشـتغل؟ وترددت في ذهنها تلك الجملة بإصرار من لا يفكر بشيء معين ولكنه يفكر بكل شيء دفعة واحدة: صحتي جيدة.. وأنا أمينة بنت ملحس.

ولفت نظري في العدد نفسـه كلمة بعنوان (الشعر الحر أيضا) قال كاتبها فيها: لقد اندلعت الشرارة الأولى في موضوع الشعر الحر حين أراد بعضهم أن يضـع السياب على عرش الشعر الحر في العراق!.. فكتبت الآنسة نازك الملائكـة في العدد الأول -السـنة الثالثة عشرة- من مجلـة (الأديب) مقالا بعنوان (حركة الشعر الحر في العراق).

الحق أن أحدا لم يحاول (وضع السياب على عرش الشعر الحر في العراق). ولم تكتب الآنسـة نازك الملائكة مقالها ذاك إلا كرد فعل لمقال نشره نهاد التكرلي في (الأديب) بعنوان (عبدالوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث) أنكر فيه دور نازك في النهضة الشعرية الحديثة، كما أنكر أدوار عشرات سواها من الشعراء العرب. وإذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأسـتاذ (علي أحمد باكثير) هو أول من كتب على طريقة (الشعر الحر) في ترجمته لرواية شكسبير (روميو وجوليت) التي صدرت في كانـون الثاني عـام 1947، بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سـنوات كما يقول المترجـم. وإذا تحرينا الواقع مـرة أخرى، وجدنا أن ديـواني الأول (أزهار ذابلة) الذي طبع في مصر، وصـل إلى العراق في شهر كانون الثاني عام 1947، مع العلم أن قصيدة (هل كان حبا) المكتوبة على طريقة الشعر الحر قد كتبت قبل طبعه بما لا يقل عن شهرين -إذا كانت المسألة مسألة حساب فقط- وبأكثر من عام كما هي الحقيقة. ثم إن الآنسة نازك تقول إن الصحف لم تنشر شيئا من الشعر الحر في الفترة

الواقعة بين ظهور ديوان (أزهار ذابلة) وقصيدتها (الكوليرا) -التي هي ليست من الشعر الحر كما سنثبت في مناسبة أخرى وبصورة مفصلة- وبين صدور ديوانها شظايا ورماد. ولكن الواقع خلاف ذلك. فقد نشرت أنا في تلك الفترة ما لا يقل عن خمس قصائد من الشعر الحر في الصحف البغدادية والنجفية، كما نشر بلند الحيدري قصيدة أو أكثر في مجلة الأديب وهناك حقيقة لم يبق من مجال لكتمانها هي أن الشعراء العراقيين الذين كتبوا على طريقة الشعر الحر لم يتأثروا خطى نازك ولا خطى باكثير، وإنما تأثروا خطى كاتب هذه السطور، من حيث الشكل، وفي الوسع إثبات ذلك. ومهما يكن، فإن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهم. وإنما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، ولن يشفع له -إن لم يجود- أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية. ومتى كانت الأبحر العربية القديمة ملكا لشاعر دون آخر؟، إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات متشابهة بين بيت وآخر.. إنه بناء فني جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق (الميوعة الرومانتيكية) وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به. ولنكن متواضعين ونعترف بأننا ما نزال جميعا في دور التجربة، يحالفنا النجاح حينا ويصيبنا الفشل أحيانا كثيرة، ولابد للشاعر الذي قدر له أن يكون شاعر هذا الجيل العربي أن يولد ذات يوم مكبرا جهود الذين سبقوه. ولعله ما زال لم يمسك القلم بيده حتى الآن[1].

---

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد السادس - حزيران (يونيو) 1954 - السنة الثانية.

علنا ننتهي من هذا!

كنت أود لو أن الصديق الأستاذ كاظم جواد أطلعني على رده الذي رد به تعليقي على ما كتبه حول (الملجأ العشرون)، ونحن اللذان لا يكاد يمر يوم دون أن نلتقي، حتى إذا أقنعته بصحة رأيي، لم ينشر رده ذاك، أو أقنعني هو بصحة رأيه كان في رده الختام.. فإن صفحات (الآداب) أغلى من أن نشغلها بموضوع كهذا.

مما لا ريب فيه أن هناك فرقا بين موضوع قصيدة أو قصة ما وبين فكرتها. إن (ظاهرة تبادل اللاجئين العرب رسائلهم عن طريق المذياع) هي موضوع قصة الأستاذ نزار سليم. أما فكرتها فهي كيف أصبح اللاجئون العرب محض أصداء وأشباح، وانطوت المأساة الكبرى.. لقد أصبحوا أشباحا بلا ظلال. وإذا كان عبدالوهاب البياتي قد (سرق) فكرة تلك القصة ثم نظمها فإنه قد سرق الفكرة القائلة إن اللاجئين ضحايا المأساة الكبرى، لم يعودوا غير أصداء وأشباح، وليس الفكرة القائلة إن اللاجئين يتبادلون رسائلهم عن طريق المذياع.

أما إذا كان الأمر غير ذلك، فالأجدر بنا أن نصوغ المسألة غير هذه الصياغة، فنقول إن نزار سليم والبياتي قد تعرضا لتجربة واحدة فقد سمع كلاهما رسائل اللاجئين تذاع فعبرا عنها ونجحت القصة وفشلت القصيدة.

ولكننا إذا أمعنا النظر في القصيدة، تبينا أن رأيي المتواضع هو الصائب وحسبنا دليلا هذه المقتطفات من القصيدة: (... وكنا هائمين بلا ظلال ما زلنا بخير والعيال – والقمل والموتى – يخصون الأقارب بالسلام. لا شيء

يذكر، لم تزل يافا إلخ). فاللاجئون أشباح بلا ظلال، وأن المأساة قد انتهت دون أن تخلف سوى هذه الأشباح والظلال. فليس هناك من جديد، لا شيء يذكر، وما زالت يافا يعيث بها اللصوص الصهاينة ويقتلون أبناءها الخ..

لقد أراد عبدالوهاب أن يحمل عبارته (والقمل والموتى) تلك السخرية المريرة التي تقطر بها قصة نزار. ولكن عبارته كانت أضعف من أن تتحمل ذلك. هذا هو رأيي وللقراء أن يحكموا.

أما قول الأخ كاظم عن قصيدتي (هل كان حبا) إنها ليست من الشعر الحر وأنها أقرب إلى الموشح، إذ ليس فيها أي تحرر من القافية، ثم الأبيات التي استشهد بها ليثبت رأيه، فأمر يحتاج إلى الوقوف قليلا عنده.

في الموشحات – أو بالأحرى، في بعضها – تنويع في عدد التفاعيل ولكنه تنويع مقيد، وكذلك شأن القافية: أي أن كل مقطع من مقاطع إحدى هذه الموشحات، صورة طبق الأصل للمقاطع الأخرى، من حيث ترتيب القوافي وتوزيع التفاعيل على الأبيات. وهذا هو ما دعاني على القول بأن قصيدة (الكوليرا) لا تعدو كونها موشحا. أما قصيدتي (هل كان حبا) فإن كل مقطع من مقاطعها يختلف عن بقية المقاطع من حيث ترتيب القوافي، ومن حيث توزيع التفاعيل على الأبيات. وهذا ما أفهمه من (التحرر من القافية)، إذ أنني لم أكتب حتى الآن قصيدة غير مقفاة Blank Verse وفي وسع الأخ كاظم أن يرجع إلى القصيدة فيقرأها كلها لا مقطعا واحدا منها، ليدرك صحة ما أقول[1].

---

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد الثامن – أغسطس 1954 – السنة الثانية.

هذا النقد (الحديث)!!

كنا نأمل أن تحيل مجلة (الآداب) عددها الشعري إلى ناقد من نقاد الشعر المعروفين ليقرأه فيعلق عليه بما ينصف به كل من ساهم في هذا العدد الممتاز. ولكنها، لسبب ما، أحالته إلى الأستاذ رئيف خوري وهو -في رأيي- ليس من نقاد الشعر البارزين. والأستاذ رئيف خوري أديب كبير وإني به لمن المعجبين. ولكنه كما قال عن نفسه (له في كل عرس قرص (أو في كل مأتم ميت كما نقول في العراق) في النقد الأدبي والقصة والمقالة السياسية، والاجتماعية، والشعر أيضا). فقابليته متوزعة هنا وهناك، فهو ليس بالناقد المبرز والقصاص المبدع ولا الشاعر الكبير.. وإن كان بمجموعه أديبا كبيرا وهو لم يزاول نقد الشعر إلا مزاولة نظرية. وأعني أنه أعطانا مفاهيم ومقاييس في الشعر، ولكنه لم يطبقها على شعر شاعر بذاته أو شعر جملة من الشعراء. وحاول أن يطبق هذه المقاييس وتلك النظريات على شعر العدد الشعري من الآداب فأخفق وليعذرني الأستاذ الخوري وليعذرني القراء أيضا إذا وجدت من المتعذر على أن أطلق وصف (ناقد للشعر) على من يقرأ قصيدة (الناس في بلادي) للسيد صلاح الدين عبدالصبور فيعجبه منها (انتباهه -أي السيد عبدالصبور- للإمكانات الكامنة في وزن الرجز التام والمجزوء).. دون أن يحس بوجود اثنى عشر شطرا مختلة الوزن في قصيدة من أربعين شطرا: فقد عطش السيد عبدالصبور الياء في البيت الأول من قصيدته.

الناس في بلادي جارحون كالصقور.. ثم أعقبه بهذه السلسلة:

1- وطيبون حين يملكون قبضتي نقود.

2– ويطرقون.

3– وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين.

4– وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع.

5– وفي مساء خافت الأصداء جاءه عزريل.

6– ومد عزريل عصاه.

7– وفي الجحيم دحرجت روح فلان.

8– ووسدوه في التراب.

9– لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن).

10– من يملكون مثله جلباب كتان قديم.

11– ومد للسماء زنده المفتول.

أما عن (انتباه) السيد عبدالصبور للإمكانيات الكامنة في وزن الرجز التام منه والمجزوء فالأحرى بالأستاذ الخوري أن يرجع إلى العدد السادس من (الآداب) عام 1954 فيقرأ (أحد والحرية والربيع) للزميل الشاعر الأستاذ كاظم جواد و(أنشودة المطر) لكاتب هذه السطور، وكلتاهما من وزن الرجز التام والمجزوء مستغلا خير استغلال!! والأغرب من ذلك أن الأستاذ الخوري لم ينتبه لـ(انتباهنا)!! –أنا والأستاذ كاظم جواد– إلى إمكانيات الرجز في العدد الشعري ذاته!!

ولم يلتزم الأستاذ الخوري في نقده لقصائده العدد الشعري نهجا معينا من النقد. فهو تارة يهتم بلفظه معينة في قصيدة ما، تاركا ما عداها. وهو تارة يهتم بالموضوع وحده فيتهم شاعرا –كالقباني– بـ(الحطة).. ناسيا أنه

مكلف بنقد الشعر لا بنقد أشخاص الشعراء. ورأينا الأستاذ الخوري يأخذ على الشاعر الأفريقي المبدع الأستاذ الفيتوري وصفه الحلم بالعاطفي دون أن يأخذ على الآنسة نازك الملائكة وصفها الحليب بـ(الترف) من رأى حليبا ترفا أيها الناس؟! -أو قولها- وهي تخاطب القمر (المضيء): يا فضة كالضياء لينة!! مفسرة الماء بالماء.. عدا تكرار التشابيه والأخيلة والتنافر في الصورة الشعرية الواحدة. هذا إذا لم نثر على من يحابي شاعرة تعيش في القرن العشرين وتكتب مثل هذا الشعر الذي يأباه حتى القرن الثامن عشر لنفسه.

وهو يعجب بلفظة (انداح) في قصيدة السيد عبدالحميد عيسى، بينما يهمل العناصر المهمة، التي تكون الشعر الحق، في قصائد عدة لا يمكن لقصيدة السيد عيسى أن تطمع بالوقوف حتى في ظلها. ويبخل على الشاعر القومي المبدع الأستاذ سليمان العيسي بلفظة أستاذ أو شاعر في حين يسبغها على من هم دونه كثيرا. ثم يقول إنه لا يجد مبررا للتكرار الموجود في قصيدة الأستاذ كاظم جواد (الشمس تشرق على المغرب) (يناديك، يناديك، يناغيك، يناغيك) في حين أني أراه موفقا غاية التوفيق في هذا التكرار الذي كأنه رجع الصدى لعاشقة تنادي حبيبها بين التلال وفي الوهاد. وأين النشاز في انتقاله من وزن الهزج إلى الرجز بعد تلك الوقفة – التي تشبه الصمت الموسيقي- التي لابد أن تعقب هذه الحشرجة (سنقتص، سنقتص، سنقتص).

وأخيرا يجيء دوري!! إني على ثقة من أن ما قرأه الأستاذ رئيف خوري

من شـعري لا يسـمح له بأن يقول (إلا أنه حين يحاول النهوض بما يعرف أنه الواجب تخونه مقدرته. فيحس قارئه أنه قصـد إلى شـيء أروع وأتم مما استطاع إلى تحقيقه سبيلا، فقد ترك شيئا كثيرا وراء ما قاله لم يوفق إلى قوله). فهل قرأ الأسـتاذ الخوري (حفار القبور) و(الأسلحة والأطفال) و(المومس العمياء) و(أنشودة المطر) و(المخبر)؟ وسواها وسواها من القصائد الطويلة والقصـيرة؟ لقد كنت، على وقت قريب، أبرم بنفسـي لأني أسـتفيض في الموضـوع الـذي أعالجه، فأقول كل مـا عندي. لأن الشـاعر الحق هو من يقـول خير ما عنـده لا كل ما عنده أو كل ما يمكن أن يقـال. ومن هنا أكد كبـار النقاد على الضـبط Control وعدوا جموح الخيال عيبا. إن الشـاعر الحق هو الذي يشـعرك بأن لديه أشـياء أخرى لم يقلها. وهو لم يقلها لا لأنه (لم يوفـق) إلى قولهـا، ولكن لأنه يعتبرها من نافلة القول. وكيف يسـتطيع الأستاذ الخوري أن يقول عن مقاطع متناثرة من ملحمة ما زالت قيد الكتابة كـ(رؤيا فوكاي): إن الموضـوع حتى في هذا المقطع ليتحمل أكثر كثيرا مما أخرج لنا؟ إنه شـيء بديهي أن الموضـوع يتحمل أكثر كثيرا مما قلته في هذه المقاطع وإلا لما جعلت مأسـاة هوريشيما موضوعا لملحمة سوف تستغرق مني سنوات. ولكن: أيعزو الأستاذ رئيف ذلك إلى أني لم أوفق إلى قول هذه الأشـياء الكثيرة؟ وأقولها كرة أخرى أن عيبي هو الاستفاضـة لا ترك أشياء كثيرة يمكن أن تقال دون أن أقولها وكان الجواب يحتم على الأستاذ رئيف خوري أن يعقد مقارنة بين القصـائد المنشـورة في العدد الشـعري، فيقيم كل قصيدة بالنسـبة إلى مفهوم الشعر بأوسـع معانيه وبالنسبة إلى القصائد

الأخرى. هذا هو النقد الصـحيح و(القراءة) الصحيحة لا النقد الذي ينال مما هو عظيم ويرفع مما هو صـغير، ولا القراءة التي لا تنتبه إلى اثنى عشر بيتا (غير موزونة) -كما نقول في العراق- في قصـيدة واحدة لشـاعر يضـعه بعض إخواننا المصريين في طليعة الشـعراء المجددين!! لقد جنيتم حتى على كلمة (تجديد)!!.

وللأستاذ الكبير رئيف الخوري تحياتي وإعجابي[1].

---

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد الرابع - أبريل 1955 - السنة الثالثة.

إلى الأستاذ رئيف خوري

عزيزي الأستاذ رئيف خوري

أراني مدينا لك بالاعتذار. فالحق أن كلمتي التي كتبتها تعليقا على قراءتك للعدد الشعري من (الآداب) كانت تتسم بالقسوة و(النرفزة) كما سميتها. وقد تلمست من خلال ردك الأخير روحا كبيرة رحبة الأفق، زادتني إعجابا بك على إعجاب وإكبارا على إكبار. وإذا كانت كلمتك قد اتسمت في بعض أجزائها بالمغالاة، فإن أكثر اللوم إنما يقع علي، فقد استفززتك من قبل.

إن التحدث إليك يلذ لي. فلتسمح بقليل من صبرك وتدعني أناقش بعض ما جاء في ردك الأخير.

لعل اختلاف النهار والليل الذي ينسي قد أنساك –أيها الصديق الكريم– ما كتبته عن قصيدة السيد عبدالصبور في (قراءتك) للعدد الشعري من الآداب، فقد جاء في ردك الأخير قولك هذا: (.. كأني كنت أعين وزن قصيدة الأستاذ عبدالصبور أو كأني نفيت عن غيره استغلال وزن الرجز..) وسأثبت هنا نص ما سبق لك أن قلته عن تلك القصيدة ووزنها: (ويعجبني من الأستاذ عبدالصبور انتباهه للإمكانات الكامنة في وزن الرجز التام والمجزوء. فقد نحى القدماء هذا الوزن ليستعملوه في الشعر العلمي، مع أنه من أغنى الأوزان العربية بالطاقة على استيعاب الشعر بكل فنونه إلخ...)

أفليس هذا تعيينا لوزن القصيدة؟ أما عن استغلال وزن الرجز لكتابة ما نسميه بـ(الشعر الحر)، فلا أحسب أحدا قد حاوله قبل الفقير لله كاتب هذه السطور في قصيدته المتواضعة (أنشودة المطر). ولكن المفهوم من كلامك

أن السيد عبدالصبور هو أول (المنتبهين) إلى إمكانيات هذا الوزن.

أمـا ما ذكرت مـن أن قولك هذا (لا يعني أنه –أي عبدالصـبور– اقتصر على هذا الوزن في قصيدته) فهو كلام يحمل عناصر فنائه في داخله. فالحق أن عبدالصبور قد اقتصر على وزن واحد في قصيدته، وهو الرجز. ولست أدري لم قـرأت قولي (مختلة الـوزن) هذه القراءة العجيبة التي جعلته (مختلفة الوزن).

كلا أيهـا الصـديق، إن الأبيـات الاثنـى عشـر التي ذكرتها من قصـيدة عبدالصـبور ليسـت (مختلفة) الوزن –أي أنها مـن وزن آخر غير الرجز– ولكنها (مختلة)، أعني مكسـورة الوزن أو زاحفته أو سـمها ما شـئت غير أن تسـميها موزونة.. ولا أظنني في حاجة إلى تقطيع تلك الأبيات وتطبيق (مسـتفعلن مسـتفعلن) عليهـا. وبعد هذا فأيـن هي الموسـيقية (الرجزية) المسرحية؟ وبعد هذا أي عجب في ألا تلحظ الموسيقية الموجودة في رجزي أنا: هياي.. كونغاي.. كونغاي. (الصـين) حقل شاي؟ والصين ياسيدي، بلد آسـيوي قبل كل شـيء! ولتعلم أني مثلك لا أعبدالأصنام، ولا أفرط في قوميتي العربية.

أما حديثك عن (الوضـوح) الذي يعوز شعري، فهو أمر يطول الحديث فيه. فعلينا أولا أن نحدد معنى الوضوح في الشعر، وعلينا ثانيا أن نثبت أن الوضـوح شرط لازم لجودة الشعر. أين نضع رامبو –الذي كنت تجعله قبل أن يكتب عنه الدكتور سـهيل إدريس– وأين نضـع إليوت وإيديث ستويل بل وأين نضـع أبـا تمام وحتى المتنبي إذا جعلنا (الوضـوح) –كما يفهم من

قولك- شرطا من شروط الشعر الجيد؟

ثم تتطرق أخيرا على كثرة الإشارات التاريخية والأسطورية التي تقتضيني الشروح والتعليقات الطوال. وهنا أحب أن أقف قليلا لأناقشك وأناقش الأستاذ محمود أمين العالم الذي تطرق إلى هذا الموضوع ذاته من قبل. فلأعد إلى قصيدتي (مرثية الآلهة) التي أخذ عليها الأستاذ العالم كثرة الشروح. الحق أن كل تلك الشروح كانت من فضل الكلام، شيئا ليس له من موجب - باستثناء لفظة واحدة هي اسم (كرب) صاحب معامل الأسلحة الشهير، ومع ذلك فهو معروف لدى أكثر الناس. فمن لا يعرف (الأمبي) كمن لا يعرف الحرباء التي كان شعراؤنا القدامى يستعملونها في أشعارهم، و(نرسيس)؟ من لا يعرفه؟ ومن لا يعرف (يهوذا)؟ وإذا عرف القارئ -من القصيدة نفسها- أن التمر كان يؤلهه معشر ثم يأكلونه حين يجوعون، فليس ضروريا أن يعرف أن قبيلة حليفة هي ذاك المعشر. وكذلك قل عن بقية الشروح. ثم إن أكثر إشاراتي في قصائدي إنما هي إلى معان ضمنتها شعري. ومن الأمانة أن نقول إن هذا المعنى مأخوذ أو مضمن من بيت الشاعر فلان. وزعم الأستاذ العالم أنني أحذو حذو(إليوت): فيما أكتب؟ كلا ياسيدي. إن ما أكتبه هو شيء من صميم التقاليد الشعرية العربية ودونك أبا تمام لتعرف كيف كان يستخدم التاريخ والأساطير وشعر السابقين وكل ثقافاته في شعره. اقرأ لأبي تمام قوله:

ما ربع مية معمورا بطيف به
غيلان أبهى ربي من خدها الترب

واقرأ له قوله:

إن كان (مسعود) سقى أطلالهم
فيض الدموع فلست من مسعود
واقرأ له يصف الخمر:
(جهمية) الأوصاف إلا أنهم
قد لقبوها جوهر الأشياء

ومالي وللأمثلة أسوقها وهي أكثر من أن تعد؟ إن أمامي شغلا أهم من هذا فهل سمعت -أيها الصديق الكريم الخوري- بما أحدثه تنبيهي إلى أبيات السيد عبدالصبور المختلة الزاحفة من رد فعل لدى بعض الصحفيين المصريين؟ لقد دعا واحد منهم شعراء مصر إلى الجهاد في سبيل الشعر المصري، وإعلان الحرب علي وعلى الشعراء العراقيين الذين أخذوا يهاجمون الشعر المصري (لأن رئيف خوري قد مجد الشاعر المصري الأستاذ عبدالصبور) ولا أذكر أنك مجدته. كما أنني أرى من رواد هذه الأقوال روحا إقليمية يجب أن نحاربها بكل ما أوتينا من قوة. متى يفهم هؤلاء الصحفيون أننا عرب قبل أن نكون مصريين أو عراقيين أو لبنانيين؟ متى يفهمون أننا حين ننقد عبدالصبور أو سواه لا نضمر في أنفسنا أنه من هذا القطر العربي أو ذاك؟ إنه شاعر عربي وحسب. أفتراهم يريدون منا أن نسكت حين نراه يخطئ في الوزن، فيقول:

شعر حبيبي حقل حنطة
صنعت من ضلوعي ذلك الصندوق
وجئت بستانك الصغير يا مليكة النساء
حدثتهم عن لوعتي، ياجرحي المخضل، ياذلي.. وكلهم مجروح.

وعدت –في جرابي– بضعة من المحار

(أغنية حب – الآداب آذار 1955).

أو يقول:

الليل ياصديقتي ينفضني بلا ضمير
ورحلة الضياع في بحر الحداد
الخمر تهتك الأسرار
ويضحكون ضحكة بلا تخوم
السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت.
وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللآل! إلخ.. إلخ...

(رحلة في الليل –الآداب– نوار 1955)

أفتونـا أيها العارفـون بعلم العروض، فـإن اهتمامنا اليـوم بالوزن محض الوزن، في شعر هذا الشاعر.. أما لمحتوى فالحديث عنه طويل أليم.

وأخـيرا لا يسـعني أيها الأسـتاذ الكـريم إلا أن أعرب لك عـن عظيم حبي واحترامي وإعجابي. كما أني أرى لزاما علي أن أشـكر لمجلة (الآداب) رحابة صـدرها، وهذه الحرية التي تتيحها لنا فنناقش الآخرين ويناقشـوننا في سبيل التوصل إلى الحقيقة التي لا نريد لها أن تموت.. في مجال الآداب على الأقل[1].

---

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد السادس – حزيران (يونيو) 1955 – السنة الثالثة.

السلم الذي أصبح (سُمّاً)

كنت أنتظر من الأستاذ عبدالصبور -وقد رأيت عنوان كلمته الموجهة إليَّ- أن يدافع عن نفسه إن كان لديه دفاع. ولكنه عمد إلى الهجوم الذي تجلى فيه الأغراض.

1. لا ريب في أن الأستاذ عبدالصبور، قد قرأ شيئا من علم العروض، فهل نسي ما قرأ أم أنه تعمد المغالطة؟ فهو يقول إن قولي: ما زال ناقوس أبيك يقرع المساء (مختل الوزن).. لأنه يجب أن أضيف (ياء) بعد كاف أبيك، فتصبح (أبيكي). فليرجع إلى كتاب من كتب العروض -أو فليشتر كتابا ليفيد منه- وسيرى أنهم جوزوا أن تحذف سين مستفعلن -وسواها من السينات والتاءات في كثير من التفاعيل- فتكون متفعلن. وقد استعمل هذا (الجواز) كل أجدادنا من شعرا العرب.

2. ويقول: ولكن الذي لا مماطلة منه بيتان مكسوران في (قصيدتي) مرثية جيكور.. هما:

سمّ في الحضيض أعلاه – مرقاه انخفاض وإن بدا كالصعود.

حدقت منه الورى مقلتا (فوكاي) تستشرفان أيام (هود).

ولولا الأغراض والمماطلة لعلم أن هناك غلطتين مطبعيتين في هذين البيتين، فقد سقطت (اللام) من لفظة (سلم). وليرجع إلى التعليق الذي كتبه الصديق الشاعر الأستاذ عبدالرحمن الكيالي حول هذه القصيدة في مجلة (الآداب) حيث قال (إن سلم التطور) لا يهبط إلى الحضيض وإنما يرقى إلى أعلى. فليتجن الأستاذ عبدالصبور إن أراد.

أما البيت الآخر (حدَّقت منه الورى) فصوابه (حدّقت منه في الورى...)؛ ولست ممن يجهلون كيف يعامل الفعل (حدّق) وهل هو لازم أم متعد، وأي حرف من حروف الجر يأتي بعده.

وإني أستشهد الدكتور سهيل إدريس، الذي لا ريب في أنه سيستشهد بأني قد كتبت له في حينه راجيا تصحيح هاتين الغلطتين المطبعيتين، ولكنه وجد الأمر أبسط من أن يحتاج إلى مثل هذا التوضيح[1].

3. ولو شاء الأستاذ عبدالصبور لصنف لي قائمة عشرية الأرقام بالأبيات المختلة وزنا من شعري: وإني لأتحداه أن يفعل.

4. ولكن الشيء الذي أريده هو أن يثبت لي الأستاذ عبدالصبور أن من بين قصائده التي نشرها طوال عام أو أكثر قصيدتين لا أكثر سالمتين من الأخطاء العروضية واختلال الوزن.

وفي الختام، ابعث تحياتي لشعراء مصر وللشعب العربي في مصر[2].

---

(1) أشهد بأن هذا قد وقع. (رئيس التحرير).

(2) مجلة الآداب (بيروت) العدد التاسع - (أيلول (سبتمبر) 1955 - السنة الثالثة.

إلى الأستاذ ناجي علوش

لا يسعني أيها الأخ في العروبة، إلا أن أشكرك على انتصافك للمفهوم القومي الذي تحمله قصيدتي (في المغرب العربي). وقد أثار تعليقك في نفسي أفكارا كنت أترصد المناسبات لأبوح بها.

هناك فئة من العرب تعيش بين ظهرانيهم، دون أن تشعر لهم بالولاء ولا بأنهم من العرب. وليس غريبا من هذه الفئة أن تعتقد بوجود اصطدام بين القومية والدين. وقد سفه المفكر العربي الكبير الأستاذ ميشيل عفلق أوهام هذه الفئة، حين قال:

ولكن لنهجر اللفظ قليلا ولنسم الأشياء بأسمائها وصفاتها المميزة، فنستبدل بالقومية (العروبة) وبالدين (الإسلام)، تظهر لنا المسألة تحت ضوء جديد. فالإسلام في حقيقته الصافية نشأ عن قلب العروبة وأفصح عن عبقريتها أحسن إفصاح وساير تاريخها وامتزج بها في أمجد أدواره، فلا يمكن أن يكون ثمة اصطدام وبعد فهل القومية محصورة بالأرض كما يظن، بعيدة كل البعد عن السماء، حتى يعتبر الدين شاغلا عنها مبذرا لبعض ثروتها، بدلا من اعتباره جزءا منها، مغذيا لها ومفصحا عن أهم نواحيها الروحية والمثالية؟!.

وعن هذا الرأي انبثقت قصيدتي في المغرب العربي.

وإنه لأمر مؤسف حقا أن ترفع، من مصر العربية في عهدها الجديد الذي نص دستوره على أن مصر جزء من الوطن العربي الكبير، أصوات ناشزة، تحاول -عبثا- أن تتستر على شعرها العرقي الشعوبي (أو الإقليمي في اقل

أشكاله قبحا) بستار من (الإنسانية) و(العالمية). وإننا لن نعذر أصحاب هذه الأصوات، بعد أن أصبحت المكتبة العربية تضم كتابا مثل (العروبة أولا). وإن التعريف الذي عرف به أستاذنا الحصري الشخص (العربي)، يجرد الشعوبيين والإقليميين من كل سلاح، ويظهر لكل منصف أنهم هم (الشوفينيون) حقا، لا نحن كما يزعمون.

بقيت لي كلمة أود أن أقولها، في وزن قصيدتي المذكورة.

فقد رأى أخي الأستاذ علوش أن قولي (أن يرى ظلاله على الرمال) لا وزن له وفي رأيه نصيب من الصحة إذا قرأنا البيت بمفرده. أما إذا قرأناه متصلا بالبيت السابق له: (أحي هو أم ميت؟ فما يكفيه أن يرى ظلاله على الرمال) نجد أنه من بحر الرجز. ولكي نوضح الأمر أكثر، نكتبه كما ينبغي أن يقرأ:

.. ـه أن يرى ظلاله على الرمـال.

مستفعلن فعول مستفعلن فعول

أما عن الأبيات المتصلة التي إذا وضعت الحركة على قافية البيت الأول صح الوزن، وإن سكنت كما تتطلب القافية لم يستقم الوزن. مثال ذلك (وكالزلزال – هو النير أو فاسحقه واسحقنا مع النير)، فإن الوزن يستقيم حتى لو لم نضع الحركة على قافية البيت الأول. وقد جئت بأمثال هذه الأبيات، لأكسب الموسيقى تدفقية يتطلبها المعنى. وفي رأيي أن موسيقى القافية شيء ثانوي بالنسبة للموسيقى العامة التي تنتج من قراءة هذه الأبيات متصلة وبنفس واحد.

وقد استعملت البحر الوافر في بعض أجزاء القصيدة لقربه من البحر

القاعدي للقصيدة – الهزج:

مفاعلتن مفاعلتن.. فعولن.

ولا أنكر وجود نشاز في الانتقال من الهزج إلى الرجز، ولكنه نشاز مقصود يتطلبه المعنى. ولم يحدث هذا إلا في موضعين من القصيدة:

1. حين يحار الشخص المتكلم في القصيدة: (أحي هو أم ميت فما يكفيه أن يرى ظلاله على الرمال) – وقد فقد بحر الرجز هنا موسيقاه الراقصة المعهودة، حتى أصبح كظل باهت من ذلك البحر النابض بالحياة.

2. حين يقف أمام قبر الإله وقد غشى على النهار (ظل لألف حربة وفيل، ولون أبرهة، وما عكسته منه يد الدليل، والكعبة المخزونة المشوهة).

فالموسيقى هنا مضعضعة مفككة، توحي إلينا بمنظر الكعبة وقد هجم عليها الأحباش، فقوضوا أحجارها (رمزا لهجوم الفرنسيين على المغرب العربي).

ولعلي واهم فيما ذهبت إليه، فلست بمعصوم من الوهم. وليس بقليل أن يقال عن قصيدتي المتواضعة: (هذا لا يهمنا بمقدار ما يهمنا ما في القصيدة من إبداع ومن حيوية تجعلك تقرأها مرارا وتكرارا بنهم ولذة)، فهذا هو الإنصاف بعينه بل وأكثر من الإنصاف – إنه السخاء، يغمرني به الأستاذ علوش. وسلام على أخي الكريم، وألف شكر[1].

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد السادس – حزيران (يونيو) 1956 – السنة الرابعة.



الفصل الرابع

(الرسائل)



قضايا الشعر من خلال رسائله الإخوانية

لعلك تسمح لي بأن أتكلم شيئا حول قصيدتك في (ذات الرُّقى)؟ كانت جميلــة منطلقة عن عاطفة فخلت من التكلف.. ولعلي مخطئ إذا قلت: إلا بيتا واحدا أرى عليه سمة التكلف.

ورضيت حين فتاك أغرقه الرضى

أشقيت حين الصب أحرقه الشقا

ولكن.. (أما أرى كيف ركب الشــجر؟)، (ركّب فيه اللحاء والخشــب اليابس والشــوك بنيــة الثمر) فلا بأس من شــوكة واحــدة في دوحة فينانة مثمرة.. ولعلها لم تكن شوكة.. بل برعما أخطأت عيني في رؤيته. ولست أدري أأهنئــك أم أكتفي أن أقول: إن كل كلمة من قصــيدتك تهنئة من ربة الشــعر لك.. ذلك أنك أرضــيت عاطفتك بها ثم عدت فأرضيت عاطفة غيرك. وكم كان جميلا أن أقرأ –يوم وصــلتني رسالتك– في ديوان مهيار الديلمي فأرى فيه:

بكيتك للفراق ونحن سفر

وعدت اليوم أبكي للإياب

والخطاب لأطلال الحبيبة.. ثم جاءتني رســالتك فإذا معنى كهذا، ولكنه أسمى وأصدق منه بكثير، يطالعني في قصيدتك:

ذرفت دمعي حين عزَّ الملتقى

وأراه منسكبا وقد عز اللقا

لقد بكى مهيار مرتين.. يوم الفراق، وكانت الدار عامرة.. وذاك ما اعتاد المحبون عليه، ويـوم الإياب، والدار مقفرة، وذاك أيضـا ما اعتاد المحبون عليه. أما شـاعرنا فما اقتصر بكاؤه على موقفين.. لقد ظل باكيا.. منذ يوم الفـراق –وهذا حق– حتى يوم اللقاء، وهذا ما انفرد به وحده، فكنا نتوقع أن يجفف اللقاء دمعه ولكنه لا يزال منسكبا، ولكن الشاعر نفسه، ولكنني مع الشاعر، لا أرى في ذاك شذوذا.. أو ليس من هواها ملك غيره؟ فكيف يفرحه لقاء.. ثم إنه اعتاد على البكاء.. فلا يستطيع تركا له.

إن بيتـك –ولا محاباة ولا رياء– أسـمى بكثير وكثير من بيت مهيار.. إنه –وإن كان بيت مهيار مما يعجب به– يعدل ألفا من أمثال بيت مهيار –هذا في نظري– ولعل شاعرنا يتواضع فلا يرى معي ما أرى..

طالعت كتاب الصـاوي عن شَـلِّلي.. في الوقت الـذي انصرفت فيه إلى قراءة بعض قصائد شللي في أصلها الإنجليزي[1].

• • •

كنـت أود أن أتمهـل قليـلا قبـل أن أكتـب إليـك.. أتمهل لأنسـمَ أريج الياسـمين.. كان من حق هذه القصـيدة الرائعة أن أطيل الوقوف حيالها.. كما نطيل الوقوف حيال المنظر الجميل، أعجبنا وسحرنا.. ولكن تشوقك للحب والشـعر والطبيعة[2] اسـتعجلني.. ومع ذلك فسـأبدي رأيي بهذه

(1) من رسالة إلى خالد الشواف، ص: 24، 25 – 27 (في 11 / 7 / 1944).

(2) عنوان قصيدة للسياب وردت في الرسالة التي بعثها لصديقه خالد الشواف. (ح. غ).

القصيدة، ولو بإيجاز..[1].

ليس في الريف -على ما به من عطور- أريج كأريج ياسمينك، حتى عرف (الأقحوانة!!)، فالمنظر الذي رأيته يوحي بما قلته من سحر وفن.. لقد قلت سأبدي رأيي بإيجاز، فأقول: القصيدة تستحق التهاني الكثيرة لا التهنئة الواحدة.. إنك تنتقل بالقارئ في جو عاطر.. مفعم بالأنغام والعواطف، وقد ملكت عليه نفسه فلا يحس إلا أنه في حلم، ولكنك (تطعن) -فجأة- أفكاره المتسلسلة ولذته الكاملة حين تقول في وصف الفم الذي يرف بمهجة الورد سقاها معين، إنه (كجرح الطعين) إن (جرح الطعين) يرسم أمام القارئ صورة بشعة.. صدر عريض مكسو بالشعر، عليه طعنة تسيل دماؤها ويجتمع حولها الذباب.. لقد كنت -منذ عهد بعيد- مولعا بهذا التشبيه.. أتذكر قصيدتك (خذ أمانا)؟ كان هذا المعنى ماثلا فيها، أظن أن القافية قد اضطرتك إلى ذلك.. ولكنك تستطيع أن تجد كثيرا من الجموع المذكرة السالمة. تستطيع أن تقول مثلا: (أو لفم رف على اللاثمين)، أو غير هذا.. ولك الرأي الأخير..

ولو هنِّئ شخص على شدة حزنه وتفجعه وصدق عاطفته في رثاء.. لكنت المهنأ في رثائك للورقاء.. ولكن أستغفر الله.. كنت أقول للأخ صالح، قبل أن أتسلم رسالتك أين لنا بشاعر كابن الرومي يرثي أسمهان كرثاء (بستان المغنية..)؟ ثم كانت قصيدتك رجع الجواب، وكنت أفكر في أن القصيدة

(1) الرأي هنا في إحدى قصائد الشاعر الشواف. (ح. غ).

ستكون نونية لتنتهي باسم أسمهان.. ولكنني كنت شاكا في مقدرة الشاعر على أن يجعل الاسـم جميلا، ولكن الشاعر جلا شكِّي إذ قال: (قد طوى الموت ليالي أسـمهان). شيء يبعث في النفس أجمل الذكريات! وما أجمل الليالي.. لاسيما ليالي أسمهان.

كانت ملاحظاتك حول (في الغروب) مصـيبة، فـإن (البَلَّ) يحجز عن القارئ صورة الجدول المتحدر.. وأما ملاحظة الأستاذ عبدالمجيد، فكانت تطابق ما أضـمر. لقد كنت ناويا –منذ أرسـلت لك القصيدة– أن أحذف مقطع (يا شـمس عمـري) بأجمعه.. إنه أقرب إلى الرمزيـة منه إلى الكلام المفهوم.. وإنني فاعل إن شاء الله[1].

• • •

أعيشـ، في هذه الأيام مع (لامرتين) على شـواطئ البحيرة الجميلة، وفي منزل الطبيب الهرم، أو (بين الخلجان والوديان والكروم وأسياف البحيرة، وقنن الجبال.. والغيدان الموحشة، والشلالات الهادرة في صدوع الصخور من سقوا).

رباه أعطني مثل هذه السـعادة، وإن كانت قصـيرة الأجل، خائبة الأمل، فإن من ذكرياتها ما يملأ فراغ الأيام، وما يمنع الحب أن يزور من جديد.

كم عاهدت نفسـي، في سـكون الليل العميق، أن أخفت نغمة اليأس في أشـعاري وأمحو صـورة الموت من أفكاري، حتى لا تسمع الآذان ركزا من

---

(1) من رسالة إلى خالد الشواف، ص:28، 29 (في 26 / 7 / 1944).

تلـك ولا تبصر العيون خطأً من هذه. لكنني –واحسرتاه– عدت بصـفقة الخاسر، وحظ الخائب، وقد نذرت نفسي للألم والشقاء، واليأس والفناء.

ما أجهل من لامني على أن سـميت مجموعة أشـعاري (بالأزاهر الذابلة) ليتـه كان معي.. ليرى أن كل الكـون، الأرض والسـماء، والتراب والماء، والصـخر والهواء. أزهار ذابلة. ذابلة في عينيَّ الشـاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة[1]..

• • •

إن حلمـا، مـد جناحيه في ليلة سـوداء مكفهرة، على جفنيَّ الخضـلين، يعطيك صورة بينة عن خواطري المحمومة وأفكاري المشؤومة:

ضباب شفيف، ترقص فيه مقبرة القرية، كأنها فوق جناح جريح، ينفضه الشـوق إلى موضـع، خلف التلال.. ثم يركن الرقص إلى سكون كئيب.. يحتضـنه الغبش الحزيـن، وهناك.. عند السـدرة النائمة.. قبر مسـتوحد غريـب، رأيـت أني راقد فيه، تحت الحصـى والتراب، في ظلمـة بلهاء، ما أسعفها لون من الألوان.. يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقاً، لكنني من برجي الدامس، أسـتشرف الدنيا، يدغدغها الربيع الباكـر، فأبصر الأوراق، تنمو بطيئا.. بطيئا، والبراعم تتثاءب.. كسلى.. عن الزهر الأبيض، وعن ألوان لا تحصى، فأهتف، من أعماق اللحد البارد: رباه.. أفي الربيع النضير، يطويني

---

(1) من رسالة إلى خالد الشواف، ص: 39، 40 (في 20 / 4 / 1946).

القبر ![1].

كنـت، طوال هذه الفرقـة الفكرية، افتكر بالمـوت، وأتمناه، تظلم عقلي الملتهـب، بنار الثـورة الحاقدة، إن ظننت أنني عايشـته بين هذه الخواطر.. هيهات، هيهـات للعاطفة كنت أعيش، ومن ينبوعهـا الكدر، أو جدولها الصافي، أترعت أقداحي.

من العار، على أفكار الشـعراء، يوم تلقي عليها العاطفة ظلالها المتزاحمة المتفانيـة، المتلاقية، المتفارقـة، المتعانقة، المتجافية، ظلالهـا المجنونة.. بنت الأعصـار، والليل العربيـد، والموت والحيـاة، ظلالها الراقصـة على رقى إبليس؛ من العار عليها أن يحدها لفظ قاصر أو يصورها بيان مبتور.

كنـتَ، في كثير من الأحيـان، تأخذ عليَّ الغموض في شـعري، ولكني أدركت الآن، أن ذلك الغموض، كان العقدة المسـحورة التي أوجدتها يد العاطفة، في ساعة جنون، إذا انحَلَّتْ فَقَد الطّلسَم ما كان يحمل من تمتمات عبقر[2].

• • •

لا شـك في أنك تتذكر أنني كلفتك بأن تخبر الآنسـة لميعة[3] أن تعيد إلي كتابا كانت قد اسـتعارته مني، هو ديوان الشاعر الإنجليزي روبرت بروك،

(1) من خلال هذا النص يتجلى الإحساس المبكر بالموت عند السياب، ويعطينا بذرة رائعة للعديد من قصائده في الموت؛ أشير على الخصـوص إلى قصـيدته (رسالة من مقبرة) من ديوانه (أنشودة المطر)، على الرغم من الاختلاف البين بين طبيعة الموت في كلا المرحلتين. (ح. غ).

(2) من رسالة إلى خالد الشواف، ص 49، 50 (صيف عام 1946 على حد ترجيح السامرائي).

(3) هي الشاعرة لميعة عباس عمارة، كما ورد في إيضاح الدكتور الطعمة على الرسالة.

ولسـت أدري: أنبأتها فتغافلت هي عن إرساله أم أنك نسيت أمر الكتاب، أرجو منك ومنها إرسال الكتاب لأن بي رغبة ملحة إلى قراءته هذه الأيام.

لسـت أدري، هل صدر ديوان الآنسـة نازك الملائكة (شظايا ورماد) إلى الأسـواق أم لا؟ وماذا جدَّ في عالم الشعر والأدب خلال هذه المدة؟ وبهذه المناسـبة ماذا عن (أسـاطير)؟ ومتى يتفضـل جناب (علي) الخاقاني بطبعه، أرجـو -فيما بعد طبعـا- أن تأخذوا الديـوان منه وترسـلوه إليَّ في البريد المسجل، فإني أراه رجلا مماطلاً![1].

مضى أكثر من أسبوع، منذ أن خططت السطور الأولى من هذه الرسالة، وهاأنـذا أعـود إلى الكتابة مـرة ثانية بعد فـترة من المرض الملح، والشـفاء الـكاذب، وقد انتكسـت الآن، بعد أن ذهبت جهـود الأطباء هباءً وذهب معها ما أملك من دراهم قليلة وأصـبحت أنتظـر ما يأتي به الغد من جديد والداء يزداد عنفا وشدة! ولكني مطمئن إلى شيء واحد: هو أنني لن أموت في القريـب العاجل، لأن في المـوت راحة، وقد قدر لي ألا أرى راحة، وأن أجتاز محنا كثيرة غير هذه المحنة.

لعلك تفهم أحاسيسي ومشاعري في هذه الفترة، إذا عرفت القصائد التي أولعـت بها أكثر من سـواها وقرأتها مرارا حتى كـدت أحفظها -والحفظ شيء بغيض لديَّ لأنه يجرد القصيدة من روعتها- أعجبتني قصيدة للشاعر الإنجليزي جون ماسفيلد عنوانها TO.C.L.M وهي موجهة إلى أمه المتوفاة،

---

(1) لم يصدر الديوان إلا في سنة 1950 عن منشورات دار البيان بالنجف / لصاحبها علي الخاقاني نفسه.

أترجم المقطع الأول منها ثم ألخص لك مضمون المقاطع الأخرى:

(في الرحم المظلم، حيث وجدت أول مرة، جعلتني حياة أمي بشرا سوياً، وكان جمالها يغذي أرضي القاحلة ويرويها خلال أشهر الحمل التسعة الطوال: فلم أكُ قادراً على أن أرى، أو أتنفس، أو أتحرك إلا بموت بعض منها).

ثم يدرك الشاعر أن أمه -وهي في قبرها المظلم العميق- لا تستطيع أن تبصر هذه الحياة التي وهبت وأعطت، أفي الخير توجه أم في الشر والخراب؟ وهي لا تستطيع كذلك أن تطرق الأبواب المتربة باحثة سائلة، لترى أن ذكراها قد طمست في الأذهان، ولو كان ممكنا أن القبر يفتح أبوابه، ما استطاعت أن تعرف ابنها الصغير -لقد ترعرع وأصبح رجلا كبيرا- وقد يلتقيان في الشارع فتمر إلى جانبه ثم تواصل سيرها، كما تمر بشخص غريب - (ما لم يجعلها (وجه روحي) ترى ما انطبع فيه من إحساس بالشكر لها جزاء لبرها العميم)..

ثم يسائل نفسه: بأي شيء وفَّى دَيْن هذه المرأة عنده، وما الذي صنع جزاء لهذه المرأة الحبيبة المتوفاة؟ إن الرجال لا يزالون يطأون حقوق النساء بالأقدام، وإن بعضا منهم ما يزال يدعي ويتبجح ببطولاته أمام النساء، وأن البعض الآخر يكاد يغرق الكون في شهواته، فما الذي صنع هو جزاء لتلك المرأة العظيمة؟ (أيها القبر، لتبق موصداً لئلا أخجل!!)[1].

---

(1) من رسالة صالح جواد الطعمة، ص: 54، 55 (في 7 / 5 / 1947).

• • •

إننا مصممون على خوض هذه المعركة حتى النهاية، فهي ليست معركة سياسية مؤقتة. إنها مسألة دفاع عن قيم وطنية وأدبية مهمة، إننا نحارب المكارثية الجديدة التي تريد أن تنبعث عندنا بعد أن أخذت تحتضر في موطنها الأصيل. إن السؤال هو:

أنهتم بالتقنية (Technique) ونهمل الإنسان؟ أم إن الإنسان، الذي هو الغاية من كل صراع، أولى بالاهتمام؟ وإن السؤال هو، مرة ثانية: أيجب أن يكون الأديب (عالميا)! قبل أن يكون وطنيا، أم إنه يجب أن يبدأ بوطنه وأمته ويفضي من خلالهما إلى الإنسانية الواسعة؟ والسؤال هو، مرة ثالثة: ألا يكون الأدب واقعياً إلا إذا أهمل الشكل إهمالا تاماً، أم إن الأدب الواقعي أدب شكل وجوهر في آن واحد، شكل وجوهر كالجسد الحي الذي لا يمكن الفصل بينه وبين الحياة التي (فيه)؟

إن الوضع الأدبي والسياسي في العراق يختلف كل الاختلاف عما هو عليه في بقية أجزاء الوطن العربي. فالسياسة والأدب عندنا ممتزجان بشكل يتعذر معه الفصل بينهما[1].

• • •

ستصلك في البريد نسختك من قصيدتي الجديدة (الأطفال والأسلحة) نقدمها برهانا على أننا نؤمن بالإنسانية وبالأمة العربية، لا بأشخاص بذاتهم

(1) من رسالة إلى د. سهيل إدريس، ص 63، 64 (في 19 حزيران 1954).

ولا بحزب سياسي؛ وإن النصر لنا ولأمتنا التي -نحاول جاهدين- إخصاب تراثها المجيد بطارف من الفكر والأدب[1].

تجد، مع هذه الرسالة، قصيدة.. هي[2]، بالحري، محاولة لكتابة الشعر بأسلوب جديد: للقارئ أن يفهم ما وراء الرموز، وله ألا يرى رموزاً بالمرة. له أن يرى في (تموز) رمزا للخصب والحياة، وفي موته موتاً للخصب والنماء، وفي مرجانة، الزنجية التي تضيء النور، وتفتح المذياع لـ(تتصل) سيدتها بالعالم، وتسمع موسيقى الجاز؛ تراث مرجانة التي لا تعلم أنه تراثها.. والذي تظنه سيدتها وأمثالها (رفعة) في الذوق و(مدنية)؛ أكثر مما يبدو على السطح، وله أن يقارن بين نقالة الإسعاف في أول القصيدة وبين نقالة الموتى في ختامها، وبين الأسماك المصنوعة من الذهب والفضة وبين الخضر وسمكته الميتة التي ألقاها في مياه (بحر الحياة) فعادت حية.. له أن يفعل هذا كله، وله ألا يفعل، إنها محاولة لا أدعي أنها ناجحة[3].

• • •

هل قرأت ما كتبه ت.س. إليوت عن الموهبة الفردية والتراث وعلاقتهما بالشعر؟ يجب أن يبقى خيط يربط بين القديم والجديد. يجب أن تبقى بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديدا. وعلى شعرنا ألا يكون مسخاً

---

(1) من رسالة إلى د. سهيل إدريس، ص 68، 69 (في 17 / 7 / 1954).

(2) أكيد أن السياب يشير هنا إلى قصيدة (أغنية في شهر آب) من ديوانه (أنشودة المطر). وقد نشرت مع كلمة قصيرة تتضمن نفس هذه المواصفات – تقريبا – بمجلة الآداب (اللبنانية) ع 5 – مايو 1956، ص: 16 / 17 (ح. غ).

(3) من رسالة إلى د. سهيل إدريس، ص 72، (في 4 / 3 / 1956).

غريبا في ثياب عربية، أو شبه عربية.

يجب أن نستفيد من أحسن ما في تراثنا الشعري، في نفس الوقت الذي نستفيد فيه مما حققه الغربيون –وخاصة الناطقون باللغة الإنجليزية– في عالم الشعر[1].

• • •

تلاحظ في قصيدتي هذه، محاولة للعودة إلى الماضي، إلى التراث.. فقد ألزمت نفسي بعدد من القوافي، بعد أن كان تحرري منها كبيرا. أما الرموز البابلية فاستعمالي لها لم يكن إلا لما فيها من غنى ومدلول. وهي بعد قريبة منا: لا لأنها نشأت في بلد نسكنه اليوم، ولا لأن البابليين كانوا أبناء عمومة أجدادنا العرب، لا لهذا كله وحسب.. بل لأن العرب أنفسهم تبنوا هذه الرموز. وقد عرفت الكعبة بين إبراهيم الخليل وبين ظهور النبي العربي العظيم، جميع الآلهة البابلية، فالعزّى هي عشتار، واللات هي اللاتو، ومناة هي منات، ووِدّ هو تموز أو (أودن = السيد) كما كان يسمى أحيانا. بل إن العرب الجنوبيين أيضاً عرفوا هذه الآلهة. فتموز يروي لنا بعض المؤرخين العرب أنه رأى أهل حوران يبكونه، تحت اسم تاعوز.. عرفته اليمن باسم تَعُزّ، وما زالت إحدى مدنها تسمى باسمه حتى اليوم.. وتقابل تَعُزّ الذكر أنثاه العُزّى. بل يخيل إليَّ أحياناً أن قوم عادٍ وثمود.. قد كانوا من عبدة تموز: عادٌ أو آدٌ – العين والهمزة تحل إحداهما محل الأخرى بين لغة سامية

(1) من رسالة يوسف الخال، ص: 80 (في 4 مارس 1958).

وأخرى – عادٌ = عادون هو آدون: السيد، وثمود هو تموز.

ولما كان الإسلام –وهو الانتصار الأكبر الذي حققته القومية العربية– جاء ليقتلع اللات والعزى وودّا وسواها من الأوثان التي عرفها العرب، فإن تسميتها اليوم بأسمائها العربية هذه، حين نستعملها رموزاً، يعتبر نوعاً من التحدي للإسلام وبالتالي للقومية العربية.

وهذا هو ما يجعلنا نعود إلى أصول هذه الرموز البعيدة. ولكنني لا أنكر أن هناك من يستعمل هذه الرموز لمجرد أنها بابلية (أو فينيقية –بصورة خاصة– فليس بين العراقيين من يشعر بأن البابليين أقرب إليه من العرب، بل ليس هناك من يشعر بأن هناك رابطة –غير رابطة المكان– بينه وبين البابليين).

ومع ذلك.. فليس شرطا أنت نستعمل الرموز والأساطير التي تربطنا بها رابطة من المحيط أو التاريخ أو الدين، دون الرموز والأساطير التي لا تربطنا به إحدى هذه الوشائج. ومن يرجع إلى قصيدة إيليوت الرائعة (الأرض الخراب)، يجد أنه استعمل الأساطير الوثنية الشرقية، للتعبير عن الأفكار المسيحية وعن قيم حضارية غربية[1].

• • •

وصلتني قصيدتك بشكلها النهائي، وقد رأيت أنك انتبهت إلى ما أردت أن أنبهك إليه، حين استلمت صيغتها الأولى: الإكثار من المقاطع الموزونة

---

(1) من رسالة إلى د. سهيل إدريس، ص 82، 83 (في 7 / 5 / 1950).

بين المقاطع المكتوبة نثراً. لقد كانت قصيدتك المنشورة في عدد (شعر) الأخير أكثر توفيقا من هذه الناحية. أما رأيت إلى الشعر الحر كيف استغله بعض المتشاعرين:

(وعلى الرصيف
جوعان يبحث عن رغيف
والشارع الممتد يزخر بالجموع
من ثائرين مزمجرين فليسقط المستعمرون
يا.. يسقط المستعمرون. إلخ..).

وإذا شاعت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن، فلسوف تقرأ وتسمع مئات من القصائد التي تحيل (رأس المال) و(الاقتصاد السياسي) وسواهما من الكتب، ومن المقالات الافتتاحية للجرائد.. إلى شعر. وهو، لعمري، خطر جسيم.

كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر. ولكن: هل غاية الشاعر أن يرى قراؤه أنه قادر على الإتيان بمئات من الصور. أين هذه القصيدة من (البعث والرماد)، تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور.. والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعا دون أن تفقد القصيدة معناها. أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم تبق منها سوى مقطع واحد لما أحسست بنقص فيها. ليس هناك من نمو للمعنى وتطور له. ما زلت، أيها الصديق، متأثرا بالشعر الفرنسي الحديث أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم: شعر إيليوت وستويل ودلن توماس وأودن

وسواهم[1].

• • •

هل تتذكر قصيدتك الرائعة، والبوابة التي صورتها فيها وهي تترصد بك وتطاردك في الدروب؟ لقد تأثرت أنت –حين كتبتها– بقصيدة (كذا) أبي زيـد الهلالي. أما أنا فقد تأثرت بقـراءة (ألف ليلة وليلة) خلال هذه الفترة، ومن هنا جاءت قصيدتي (مدينة السندباد)[2].

• • •

.. دعنـا الآن نجوب، معك، أطـلال تدمر الخالدة ونحلم بملكتها العربية زينـب أو زنوبيا.. لـديَّ بعض الملاحظات عن قصـيدتك –التي تنبئ عن شاعرية أصيلة– أرجو أن تتقبلها ولك بعد ذلك أن تعمل بها أو تهملها.

1– أنـا مـن أعداء التفلت من القافية. إن اللغـات الخالية من الحركات – وهي كل اللغات ما عدا العربية– وأوزان الشـعر التي تعتمد على الارتكاز وليس علـى التفعيلة، قد تخفف مما يحدثه خلو الشـعر مـن القافية، على الأذن من وقع غير منغوم. صـحيح أن أبياتا مقفاة في قصـيدتك. ولكنك –على العموم– أهملت القافية. وكان في الإمكان أن يتضاعف أثر صورك وأفكارك وعواطفك على النفس لو كانت قصيدتك مقفاة.

2– للمبالغة حدان: التضـخيم والتصغير و(أشـلاء ذرات الرمال) مبالغة

---

(1) من رسالة أدونيس، ص :85 – 86 (أواخر عام 1959 على حد ترجيح السامرائي).

(2) من رسالة أدونيس، ص: 90 (في 12 / 3 / 1960).

تجمع بين التضخيم والتصغير معا. يحسن بالشاعر الحديث أن يتجنب هذا.

3- إن القصر (أي حذف الهمزة من الكلمات الممدودة التي تنتهي بها) عيب يتجنبه الشاعر العربي، الحديث ما أمكن. إن تسمية الصحراء: (صحرا)؛ مستهجن.. في ذوقي على الأقل.

4- لا يجوز تسكين الكلمات الواقعة في وسط البيت (في أوله أو بعد ذلك). أما الكلمات التي ينتهي البيت بها فجائز تسكينها. قولك:

(فهنا القدمْ إثر القدم).

خطأ بالغ، يمكنك أن تقسم هذا البيت إلى شطرتين مستقلتين ليصبح صحيحا من الناحية اللغوية:

(فهنا القدمْ

إثر القدمْ).

5- لم يعجبني ذكرك للنمل بعد الدود. الموت وتفسخ جثث الموتى يقترنان بالدود وليس بالنمل:

فغداً يجوب الدود محرابيهما

والنمل يمضي خلف هاتيك الكوى

ولو أنك نسبت للنمل فعلا غير (المضي خلف هاتيك الكوى)، لامكن أن تكون الصورة مؤثرة.

6- كيف يسود الصراخ؟ لا أميل إلى مثل هذا التجاوز في إسباغ شيء ما على شيء آخر.

7- بيتك: (فاستحضري يا تدمرُ (أو يا تدمرٌ) أشهى البلح) فيه نشاز

موسيقى. إذا قلت (يا تدمرُ) اختل الوزن (موسيقيا لا عروضيا)، وإذا قلت (يا تدمرٌ) فإني لا أرى أن يلجأ الشاعر إلى (الضرائر مما يجوز للشاعر دون الناثر).

يمكنك أن تقسم البيت إلى شطرين:

(فاستحضري يا تدمر

أشهى البلح)..

وحينذاك يظهر الأثر السيئ الذي تركه تخلّيك عن القافية، بأشنع مظاهره.

8- الانسجام ضروري، في صور القصيدة وأجوائها. قولك:

(ويقيئني درب جليدي المدى

في عرض بحر من رمال تصطخب)..

فيه تنافر بين الجليد البارد والرمال المتوهجة. من قال إن الموت له صفة واحدة، هي البرودة: الجليد، الثلج؟

9- هل كانت زنوبيا مسيحية؟ كان اسم ابنها (وهب اللات)، فهي إذن عربية صميمة. وكانت عبادة الأصنام (اللات والعزى ومناة) قبل الإسلام، من السمات المميزة خطأ من الناحية الدينية. لكني أظنه (صحيحا) من الناحية القومية.

10- كلمة (جنح) لها معنى غير معنى (جناح). جُنح، معناها جانب إلى حد ما. من هنا جاءت (الجوانح). حين يقول العاشق: تكاد تضيء النار بين جوانحي، فهو لا يعني تكاد تضيء النار بين أجنحتي. أنت تقصد (حس

كجناح البوم)، وليس (كجنح البوم). ومثل ذلك قولك: (وغداً الم الجنح).

11- يهتز في بله رتيب الاحتراق..

همزة (الاحتراق) موصولة. يجب أن تلفظ: (الحتراق)، لكنها من (الضرائر).. وأنا ضد الضرائر.

12- ما علاقة (جذع النخلة) ومريم وهي تلد المسيح بتدمر وزنوبيا؟ ومع ذلك فالقصيدة تحوي إمكانيات رائعة يمكن أن تصبح -بعد إجراء بعض التعديل والتصليح- قصيدة ناجحة للغاية.

أرجو ألا تثبط هذه الملاحظات عزيمتك. إنك شاعر ولا جدال في ذلك. كلنا كنا مثلك، وربما أقل.. لكن الشعر توأم للمشقة[1].

• • •

اسمح لي بأن أشد على يدك مهنئا على قصيدتك الرائعة (تحية الظلام) التي تعتبر قفزة بالنسبة لشعرك السابق. ليس لديَّ أي مأخذ على القصيدة سوى ملاحظة بسيطة.

لقد قلت:

(ومصلوباً بيد الله، مشدوداً بأشيائي).

لقد شدَّدت الدال في لفظة (بيدِّ) وهي (بيد) دون تشديد.

الوزن ألجأك إلى ذلك. تستطيع جعلها (بكفِّ الله) أو(بأيدي الله).

وعندك بيت آخر تقول فيه:

(1) من رسالة إلى عبدالكريم الناعم، ص :108، 109، 110 (في 9 نيسان 1961).

(بلا حرف إلهي، بلا جدوى، بلا كلمة).

الوزن هنا مختل. تستطيع جعله:

(بلا حرف إلهي، دونما جدوى، بلا كلمة)..

ليستقيم الوزن، أهنئك، مرة أخرى، على هذه القصيدة الرائعة.

لقد كان مؤتمر الأدب العربي في روما ناجحاً غاية النجاح. لقد أفهمنا الغرب أن الأديب العربي يقع مع أدباء الصف الأول في العالم. ارتفعت بعض الأصوات محاولة الغض من قيمة الإسلام والتراث الأدبي العربي. لكننا أخرسناها، بل وانتصر للعروبة وللأدب العربي كل المستشرقين الذين كانوا أكثر غيرة على قضايانا من بعض المحسوبين على الأدب العربي[1].

• • •

من قال لك إني لا يعجبني إلا الشعر الحر؟ إن المناسبة، كما قلت، تحتم عليك أن تكتب على النهج القديم، أي النهج الذي يربطنا بتراثنا، بماضينا.. يوم كانت فلسطين للعرب، ويوم حرر العرب فلسطين من الروم.. واليهود أيضا.

لقد فعلت الشيء ذاته، إبان العدوان على السويس. لقد شعرت بأن تراثنا كله، ماضينا وحاضرنا الذي يستمد معناه منه.. مهددة بالزوال. ولهذا كتبت قصيدتي عن (بور سعيد) على النهج القديم.. لتكون صلة بين الحاضر والماضي، ألم أقل في القصيدة:

---

(1) من رسالة إلى عبدالكريم الناعم، ص: 126 (في 18 / 12 / 1961).

فالويل لو كان للعادين ما قدروا

لا نهدَّ من حاضر ماض فأخزانا!

كانت قصيدتك جيدة، حفلت بصدق العاطفة وقوة التعبير. لكن فيها -لو سمحت- هنتين بسيطتين أرجو أن تلتفت إليهما:

1- (أما زال ميناها أشمًّا وراسيا). إن كلمة (أشمّ) ممنوعة من الصرف.. ومع أن الضرورة الشعرية تجيز صرفها، فليس هناك من داع لذلك ما دام الوزن لا يختل إذا قلت: (أما زال ميناها أشمَّ وراسيا). يجب على الشاعر أن يتحاشى اللجوء إلى الضرائر ما أمكن ذلك.

2- (فصارت دموعي جاريات سواقيا). لم تقتل الشعر العربي إلا هذه المبالغات التي شاع استعمالها في الفترة المظلمة، فترة انتكاس الشعر العربي والعرب كقوة سياسية وحضارية.

إنك تستطيع إعادة صياغة هذا الشطر، لتخلص قصيدتك الرائعة من هذا العيب[1].

• • •

أكلفك بمحاولة الحصول لي على كتاب. ليس أكيدا أنك تستطيع الحصول عليه. ولكن حاول. إنه كتاب Bowra المسمى breative genius أو ما يشبه ذلك[2]. أنه مهم بالنسبة لي. إنني أمر بفترة شعرية جديدة ومن الضروري:

(1) من رسالة إلى أحمد خضر دحبور، ص: 131، 132 (في 20 / 2 / 1962).

(2) أظنه كان يقصد كتاب: بورا The creative Experiment التجربة الخلاقة، وهو دراسة في النتاج الشعري لسبعة من رواد الحركة الشعرية الحديثة في أوروبا (ح. غ).

تلقيحها بالقراءات المناسبة.

سترى أن ديواني الجديد (الجاهز لديَّ في انتظار الناشر) هو أحسن آثاري الشعرية حتى الآن[1]. وأريد أن أتفوق على نفسي مرة أخرى في الديوان الذي يليه. ساعدني على ذلك. أظن أن ديواني (منزل الأقنان) كان نكسة في تطوري الشعري. (المعبدالغريق) أحسن منه كثيرا[2].

• • •

لديَّ قصيدة نثر، مقطوعة صغيرة، من تأليف شاعرة لبنانية شابة التقيت بها في بيروت وكتبت فيها ثلاث قصائد. أتراك مستعدا لنشرها في (شهر زاد) إذا أرسلتها إليك؟ لقد كان لي ميل قوي إلى مؤلفتها.. وقد ضمنت معاني قصيدتها في قصيدتي (رحل النهار) التي نشرت في العدد الأول من مجلة (حوار).

لا أكتب هذه الأيام، إلا شعراً ذاتياً خالصاً. لم أعد ملتزما. ماذا جنيت من الالتزام؟ هذا المرض وهذا الفقر؟ لعلي أعيش، هذه الأيام، آخر أيام حياتي.. إنني أنتج خير ما أنتجته حتى الآن. من يدري؟ لا تظن أنني متشائم. العكس هو الصحيح لكن موقفي من الموت قد تغيَّر. لم أعد أخاف منه. ليأتي متى شاء. أشعر أنني عشت طويلا: لقد رافقت (جلغامش) في مغامراته.. وصاحبت (عوليس) في ضياعه، وعشت التاريخ العربي كله،

(1) حتما أنه يشير إلى ديوانه: (شناشيل ابنة الجلبي) الذي جاء مباشرة بعد الدواوين المذكورين في الرسالة. (ح.غ).
(2) من رسالة إلى توفيق صايغ، ص: 174 (في 29 تموز 1963).

ألا يكفي هذا؟![1].

• • •

إنتاجي الشـعري، هذه الأيام، قليل جدا وذلك لانعدام أية تجربة شـعرية جديدة. كما أني سـئمت من الضرب على وتر (أنـا مريض) فيما أكتبه من شعر[2].

• • •

أنـا هذه الأيام قـارئ روايات مدمن. قـرأت، فيما قـرأت، تاراس بولبا لغوغـول، و(الذيـن يملكون والذيـن لا يملكـون) لهمنغواي، و(عشـيق الليد شـاترلي) لـ(د. هـ. لورانس)، بالإضـافة إلى بعض الروايات الصـينية والسـوفياتية، وبالإضـافة إلى قراءاتـي الشـعرية، وبالإضـافة إلى روايات دستويفسكي: (رسائل بيت الموتى) و(الليالي البيض) إلخ..

لو تحسنت صحتي لحققت مشروعي الذي أمامي: قراءة الفلسفة. لقد آن أن أحقق هذا المشروع الذي وضـعته منذ أمد بعيد، فما تهيأت لي الفرصـة للمضي فيه إلا بصورة متقطعة[3].

---

(1) من رسالة إلى عاصم الجندي، ص: 176، 177 (في 11 / 9 / 1963).

(2) من رسالة إلى سيمون جارجي، ص: 179 (في 12 / 10 / 1963).

(3) من رسالة إلى جبرا إبراهيم جبرا، ص: 183، 184 (في 15 / 10 / 1963).

الفصل الخامس



آراء في الشعر والشعراء

سئل السياب عمن أعجب وتأثر بهم من الشعراء فقال: شكسبير، دانتي، هوميروس، فرجيل، غوته، كيتس، ستويل – إليوت.. تأثرت في بداية حياتي الشعرية من الشعراء الغربين بشيلي، كيتس، إليوت، ستويل.. الطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الآن هي مزيج من طريقة أبي تمام وطريقة أيديث ستويل: إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتأريخ والتضمين في كتابة الشعر..

لقد مضى الزمن الذي لم تكن فيه الثقافة ضرورية للشاعر لكي يصبح مجيدا فالموهبة وحدها لم تعد وحدها تكفي لخلق شعراء كإيديث ستويل وت.س. إليوت[1].

تحدث عن نازك الملائكة وديوانها (قرارة الموجة) وقال: هي أكبر من ديوانها.. لاحظت أن نازك لم تشأ إدخال بعض القصائد الرائعة التي نشرتها في الصحف والمجلات في ديوانها الأخير مثل (النهر العاشق) و(شجرة القمر) وسواهما، ومع ذلك فأنا أعتقد بأن القارئ لا يمكن أن يفهم الديوان جيدا إلا بعد قراءته للمرة الثانية حيث يزيد إعجابه بعدد القراءات.

وقال عن الشعراء:

بُلند الجيدري:.. الذي كان ديوانه (خفقة الطين) أول ديوان صدر من

---

(1) آراء في الشعر والقصة، إعداد: خضر الولي – مطبعة دار المعرفة، بغداد 1956.

ثلاثة دواوين كانت فاتحة عهد جديد في الشعر العراقي هي (عاشقة الليل) لنازك الملائكة، وأزهار ذابلة) لبدر شاكر السياب.

محمود البريكان: شاعر عظيم ولكنه مغمور بسبب نفوره من النشر، وسأحاول بذل كل جهد لإخراجه من صمته ليتبوأ المكانة اللائقة به.

موسى النقدي: الذي سيصبح بقليل من التوجيه والنضج في العمر شاعرا نفخر به.

سعدي يوسف: يؤمل على يديه تحقيق الكثير، يعجبني منه الطابع الريفي العميق والبصري العالي.

عبدالوهاب البياتي:.. الذي بت أخشى عليه كثيرا بعد أن قرأت ديوانه الأخير (المجد للأطفال والزيتون) فقد كان تكرارا مُملا لديوانه السابق (أباريق مهشمة)، كما لاحظت أن أكثر قصائده كانت شعارات سياسية منظومة تصلح مقالات افتتاحية.

عبدالرزاق عبدالواحد:.. وهذا لم ينل بعد ما يستحقه من شهرة، كما أن ديوانه (طيبة) لم يكن يمثله تمثيلا صحيحا، وفضلا عن ذلك فقد قوبل هذا الديوان بصمت غريب إلى حد الإهمال بسبب الحسد والمنافسة المتفشيين في الأوساط الأدبية.

علي الحلّي: له أسلوبه الخاص الذي لا يجارى، وهو أمر نادر بين شعراء أهل هذا الجيل، بيد أنني أخشى عليه من أمرين: تكرار نفس الصور والأخيلة في جميع قصائده تقريبا؛ ومفهومه للشعر ليس الجدة بما يتفق مع إمكانياته الضخمة.

كاظم جواد: يبلغ قمة الإجادة عندما يكتب من نفسه دون أن يقلد أحدا، ولكنه يعتمد على الهياج في أغلب قصائده مما يفسد عليه إمكانياته[1].

إن المناخ القومي للشاعر هو كالماء للسمكة، يموت إن هو أخرج منه لفترة طويلة، وقد تعجب إذا قلت لك إنني عندما أستغرق في مطالعاتي باللغة الإنجليزية أشعر بوحشة غريبة وحنين صارخ إلى المناخ العربي الأصيل، فأطرح بالكتاب الإنجليزي جانبا، أو أغرق في قصائد امرئ القيس، فآخذ فيها نفسي[2].

نحن من الرعيل الأول الذي كتب الشعر الحر بعد ما أثبتنا قدرتنا على مصارعة القوافي والأوزان. أما الشباب اليوم فهو يندفع رأسا لكتابة الشعر الحر، وهذا خطأ.

يعتقد أكثر الناس أن الموهبة الشعرية تكفي وحدها، وهذا خطأ أيضا، من الضروري أن تدعم هذه الموهبة بالثقافة. والخطوة الأولى للثقافة، هي قراءة الشعر العربي كله، وقراءة الشعر الأجنبي.. والفلسفة والنقد.

إن الخبز هو الغذاء الأساسي للبشر. والشعر الحديث يغري كل الذين يكتبونه. لكن البشر لا يستطيعون الاستغناء عن الفاكهة، وشعر نزار قباني كالفاكهة الشهية[3].

---

(1) جاءت هذه الانطباعات ضمن حوار أجراه مع السياب: عبدالوهاب فوزي - ونشر في: (الأسبوع) ملحق جريدة (الشعب) في حزيران 1957. وأعيد نشر جزء منه، بمجلة: (ألف باء) (بغداد) العدد 483 - 21 كانون أول 1977، والسنة العاشرة.

(2) من مقابلة أجراها معه إلياس سحاب - بيروت 1962.

(3) من مقابلة أجراها معه رياض نجيب الريس - بيروت، كانون الثاني 1962.

مفهوم السياب لتوظيف الأسطورة في الشعر

لعلّي أول شاعر معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا. كان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك. فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهمونها ستارا لأغراضي تلك، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم، ففي قصيدتي -مثلا- المسماة (سربروس في بابل) هجوت قاسما ونظامه أبشع هجاء دون أن يفطن زبانيته إلى ذلك. كما هجوت ذلك النظام أبشع هجاء في قصيدتي الأخرى (مدينة السندباد). وحين أردت أن أصور فشل أهداف ثورة تموز الأصلية استعضت عن اسم (تموز) البابليّ باسم (أدونيس) اليوناني الذي هو صورة منه.. إنني الآن ألغيت كل الأساطير تقريبا من شعري ولم يعد في شعري من ذكر إلا لشخصيتين أسطوريتين وما يتعلق بهما هما السندباد العربي وأديسيوس الإغريقي[1].

مما يدفعنا إلى استخدام الأسطورة في الشعر أن الألفاظ فقدت معانيها الأصلية في كل المجتمعات البشرية القائمة اليوم.. بينما ظلت الأسطورة محتفظة بجدتها ومعناها الأصيل.

وإن استعمال الأسطورة في الشعر ليس جديدا على الأدب العربي فلعل شاعرنا العربي الكبير أبا تمام أول من استخدمها بين كل شعراء العالم، ولو سار الشعراء العرب من بعد أبي تمام على خطه الشعري لكان بيننا اليوم

(1) من مقابلة صحفية أجراها معه: كاظم خليفة - جريدة (صوت الجماهير) (بغداد)، 26 تشرين الأول 1963.

الكثـيرون ممَّن يضـارعون ت.س. إليوت وأيديث سـيتويل وسـواهما في حسن استخدام الأسطورة[1].

قال في ألفاظ الشعر:

من بين الأشـياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث الاهتمام باللفظة. وليس معنى هذا أن الشـعراء القدامى لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ ولكن معناه أن الشاعر الحديث الذي خلف له الأوائل إرثا هائلا من الألفاظ التي رثـت لكثرة ما تداولتها الألسـن والأقلام مكلف أن يعيـد إليها اعتبارها، وينفـخ فيها من روح الشـباب، ولكل لفظة تاريخ يختلـف من لغة إلى لغة ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ[2].

---

(1) مقدمة مقالة مترجمة في مجلة التضامن.

عن كتاب: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر: عبدالجبار داود البصري - وزارة الثقافة والإرشاد (بغداد)، 1966 - ص: 88.

(2) بدر شاكر السياب (ملف مجلة الإذاعة والتلفزيون) بغداد، نيسان 1969 - ص: 10.



الفصل السادس



رسائل ثقافية عن الحركة الأدبية والفنية في العراق

الرسالــة (1)

لم يســمع أحد، لا في القصــص ولا في التاريخ، عن شاعر أمسك بمعزفه وراح يتغنى بحبيبته عند منزل يلتهمه الحريق، ثم يصر على الناس المنهمكين في إطفاء الحريق أن يتمهلوا قليلا ليسـتمعوا إليه. هكذا يكون حال الأدباء غير الملتزمين في العراق لو أنهم طالبوا الصحف الوطنية بأن تخصص جزءا من صــفحاتها لما يكتبونه من شعر غزل أو قصص غرام أو تأملات صوفية، بدلا من أن تكرســها لما يساعد الشعب والسلطة الوطنية على حل كثير من المشاكل التي خلفتها العهود المظلمة التي سبقت ثورة 14 رمضان الوطنية. يكفيهم ما يحسون به من ألم حين يرون تخلفهم عن قافلة العاملين من أجل غد أفضل. لكن توقف الأديب عن الإنتاج معناه موته إنهم مازالوا ينتجون، وإن كانوا لا ينشرون شـيئا مــن نتاجهم ذاك - داخل العــراق على الأقل. وحــين يجمع ركن في مقهــى أو زاوية في مشرب عددا من هــؤلاء الأدباء غير الملتزمين، يرون في اجتماعهم هذا فرصتهم الوحيدة في (النشر) داخل العراق: فيقرأ بعضــهم لبعض آخر ما أنتجه، ويتناقشــون معا فيما يعتبرونه (مشاكل الأدب). وأهم مشكلة من هذه المشاكل، فيما يرون، هي مشكلة الالتــزام والالتزام في الأدب لقد طال الحديث عن هذه المشــكلة منذ عهد بعيد، وبلغ ذروته منذ ظهور كارل ماركس وفلسفته المادية. وحين تجسدت

الماركسية في نظام دولة معين وفي أحزاب معينة أجملت نظرتها إلى الأدب فيما يشـبه هذا الشعار: (ما لا يعين على إشباع جائع أو إكساء عريان، وما لا يصلح أن يكون سلاحا من أسلحة الحرب، فلا داعي له وكل ما لا داعي له، فهو ترف برجوازي تجب محاربته). ومع أن الشـيوعية قد سـحقت في العـراق، فإن نظرتها إلى الأدب ما تزال هي السـائدة: إذ قد تبنتها العناصر القومية دون أن تشعر.

لقد توصـل الأدباء العراقيون غير الملتزمين إلى حل وسـط لهذه المشـكلة فهم ليسـوا ضـد الالتـزام ولا معه دون قيـد أو شرط. المهـم، عندهم، أن يكون الأدب (جيدا) حسـب المقاييس الفنية التي لا علاقة لها بالسياسـة. ليس موضـوع الأثر الأدبي هو المهم. وإنما تفاصـيل إخراج ذلك الأثر هي المهمة.. إن هذه النظرة هي في الحق، النظرة الأصلية لنظرية الفن للفن.

ومـع أن الميدان قد أخلي ومهد للأدب الملتزم، فليس لذلك الأدب الملتزم من أثر. كل ما هنالك بعض القصائد القليلة، والتي تنشر بمعدل قصيدة قصيرة واحدة في الشهر، وبعض المقالات التي تتحدث عن (الالتزام) في الأدب.

السـبب في ذلـك يعـود إلى عاملـين: أولهمـا أن حكومة الثـورة رأت الاسـتفادة من مواهب الأدباء فأسندت إلى الكثيرين منهم مناصب مهمة في وزارة الإرشـاد (شفيق الكمالي، عبدالجبار داود البصري، شاذل طاقة خالد علي مصطفى، محمد جميل شلش، وسواهم)، ومهام الوظيفة تأخذ القسط الأعظـم من أوقاتهم وتسـتنزف معظم جهودهم. أمـا العامل الثاني فهو أن إمكانيـات النشر ما تزال محدودة. ليس اليوم في العراق سـوى أربع جرائد

سياسية أو خمس، وغير مجلتين شـهريتين صغيرتين، تصدر مديرية الإرشاد أولاهمـا وتصـدر نقابة المعلمين الأخـرى. هناك، بالطبـع، مجلات أخرى تصـدرها شتى النقابات العمالية، لكنها مجلات لا علاقة لها بالأدب. لذلك كانت زيارة الدكتور سهيل إدريس، صاحب مجلة (الآداب)، للعراق فرصة لبعض الأدباء العراقيين لأن يتعاقدوا معه على نشر نتاجهم. فقد اتفق الدكتور إدريس مع الشاعر محمد جميل شلش على طبع ديوانه الأول المسمى (الحب والحرية)، كما اتفق مع القاص عبدالله نيازي على إصدار مجموعته القصصية (أعراس الدم). ومن الكتب الجديدة التي ستصدر قريبا ديوان للشاعر شاذل طاقه سماه (ثم مات الليل) وسيصدر عن دار الحياة ببيروت.

وقد صـدرت، قبل هـذا، بعد أن زال عـن العراق الكابوس الذي كان يخيم عليه، عدة دواوين لشعراء عراقيين قارعوا حكم قاسم بشعرهم، منها ديوانان للشاعر عدنان الراوي هما (من القاهرة إلى معتقل قاسم) و(المشانق والسلام)، وديوان للشاعر هلال ناجي اسمه (الفجر آت ياعراق)،.. وديوان (طعام المقصلة) للشاعر علي الحلي. كما أصدر هلال ناجي أيضا دراسة عن فلسفة الزهاوي وشعره وسماها (الزهاوي في ديوانه المفقود). لكن الأستاذ عبدالجبار داود البصري، وهو شـاعر مبدع وواحد من أكبر النقاد العراقيين القلائل، لما يجد ناشرا لكتابيه (نجيب محفوظ في القصـة القصيرة) (ومفهوم الحركة في الشعر)، وهو دراسة في المذاهب الشعرية المختلفة.

وتكرس جريـدة (الجماهـير)، وهي أكبر الصـحف الصـادرة الآن في العراق وأوسعها انتشارا، زاوية خاصة بالأدب على إحدى صفحاتها. وقد

استفتت (الجماهير) عددا كبيرا من الأدباء العراقيين فيما إذا كان أدباء العراق على مستوى الثورة. وكاد هؤلاء الأدباء يجمعون على أن أدباء العراق لم يكونوا على مستوى الثورة، وإن كان ثمة أدب يعبر عن الثورة، متفاوتا في القيمة والنجاح. وقد عزي ذلك إلى جو الإرهاب النفسي والبدني الذي كان الأدباء العراقيون يعيشون فيه كجزء من الشعب. وكانت كتابة قصيدة تتحدى الظلم أو قصة تتحدى الإرهاب تعني –وإن كانتا مخبأتين لا تنشران– تعريض كاتبهما نفسه للاعتقال والضرب والسجن والفصل من العمل، حتى وإن لم يكن ذلك العمل حكوميا. وإن نشر الأثر الأدبي يشكل الحلقة الأخيرة من عملية الخلق الأدبي.

ولعل إجابة الأستاذ جلال السامرائي لهذا الاستفتاء أعمق الإجابات كلها وأشملها. يرى الأستاذ السامرائي أن (أدباءنا شاركوا في إيقاظ الوعي الثوري ولكنهم لم يكونوا بمستوى الثورة)، وإن (ثورتنا كبيرة وأدباءنا في طريقهم إلى أن يكونوا أدباء كبارا). ولعل أحدا لم يحلل موقف الأدباء الشيوعيين في العراق تحليلا واضحا كما فعل الأستاذ السامرائي حين قال: (إننا مدعوون، لكي نجيب عن موضوع الاستفتاء أن نقرر بأن الأدباء الشيوعيين حين فقدوا أي ارتباط بالجماهير وحينما لم يعد بوسع أحد منهم الادعاء بإخلاصه للملايين الكادحة من شعبنا، وعندما شخصهم شعبنا بأسمائهم كجناة تلوثت أيديهم بدمائه، سقطوا في خيانة جديدة ذات وجهين: الأول يمكن أن ندعوه قاسميا، كان الجواهري

فارســه الأول، والآخر اتجاه فريد، على ما أعتقد، نلمســه بوضوح في أشــعار عبدالوهاب البياتي وســعدي يوســف ورشــدي العامل وآخرين غيرهم، هو محاولة التقرب -بحذر- من مصالح الجماهير ومعتقلات الإرهاب ومأساة الإنسان الجائع المضاع في بلادنا. هذا الموقف المتردد الحذر هو نتيجة أكيدة لشعور هذه الفئة بأنها شريكة، بشكل أو بآخر، لعصــابات التقتيل الوحشي الذي مزق المئات من أبناء شــعبنا. وقد ســجل البعض نتيجة هذا الاضــطراب والشعور بالعزلــة عن الجماهير، مواقف في غاية الغرابة. فعبدالوهاب البياتي لم يعــد يؤرقــه شــيء غير ابــن ناظم حكمــت واســطنبول وعمال مرســيليا والعلم الأحمر في برلين الشرقية والعمال الذين تنثر عليهم موســكو وفرها الأبيض وتعبيره عن أنــه لا يحب البير كامو لأنه لا يحب الاتحاد الســوفييتي هذه الهلوسة ليســت أممية على أية حال. إن عبدالوهاب البياتي يســجل بشكل واضــح، مأساة مجموعة من الأدباء فقدوا الارتباط التقليدي بأية جهة).

وبمناســبة وجود الدكتور ســهيل إدريس في بغــداد طرح المحرر الأدبي لجريدة (الجمهورية) عليه عدة أسئلة تتناول موضوع الأدب العربي بصــورة عامــة، والأدب العربي الثوري بصــورة خاصــة. وقد جاءت في إجابات الدكتور إدريس نقاط لا يصــح أن تمر دون مناقشة. ففي إجابته عن ســؤال عن أوجه التطور الأدبي في الوطن العربــي في فترة صــدور مجلة (الآداب)، قال الدكتــور إدريس: (لا

شك أن الأدب العربي الحديث قد شهد تطورات كثيرة في السنوات العشر الماضية، لم تكن (الآداب) هي المجلة الوحيدة أو الميدان الوحيد الذي عبر عنها. ولكن المجلة، كما يبدو، قد شاركت في خلق تيار جديد كانت له سماته وميزاته، هو تيار الأدب الملتزم الذي يتبنى الدفاع عن قضايا الشعب العربي الرئيسية من خلال الشكل الأدبي، سواء اتخذ هذا الشكل ثوب التعبير الوجودي أو الواقعي الاشتراكي. وقد حقق تطورا جديدا لم تكن له إلا بذور ضعيفة في الإنتاج السابق. وأحسب أن (الآداب) قد استطاعت أن تميز هذا الأدب الملتزم من الأدب الإلزامي الذي كانت تنتجه الفئات الشيوعية تقليدا ومحاكاة).

قبل أن نناقش إجابة الدكتور لابد لنا من تفسير ما يعنيه بقوله وأحسب أن (الآداب) قد استطاعت أن تميز هذا الأدب الملتزم من الأدب الإلزامي الذي كانت تنتجه الفئات الشيوعية. إنه يعني أن كل الأدباء الشيوعيين ينتجون أدبهم وهم مكرهون على ذلك، بينما ينتج الأدباء القوميون أدبهم بمحض اختيارهم. قد يصح هذا القول في الأدب الذي ينتجه أدباء يعيشون في بلدان تتولى الأحزاب الشيوعية السلطة فيها ومع ذلك فإن السلطة في مثل تلك البلدان لا تستطيع أن تمنع أديبا كباسترناك من أن يكتب رواية كالدكتور زيفاغو، لكن مثل تلك الرواية لا يمكن أن تجد من ينشرها داخل الاتحاد السوفييتي. إن الإلزام يكون عن طريق سد أبواب

النشر في وجه كل أدب لا ترضى عنه السلطة، ومهاجمته واتهام منتجه بشتى التهم التي يحفل بها القاموس الشيوعي. أما الأدباء الشيوعيون الذين يعيشون في بلدان لم تتسلم الأحزاب الشيوعية السلطة فيها، فليس هناك من يكرههم على إنتاج أدبهم (الملتزم). إنه ينبع من مجرد مفهومهم لمعنى الأدب ومهمته: سلاح في النضال الطبقي، المضمون الثوري هو المهم، أما الشكل فقشرة بلا قيمة. فأي فرق بين موقف أديب شيوعي من هذا النوع وبين موقف أديب عربي ينتج أدبا يندد فيه بنظام الحكم في بلده أو أي بلد عربي آخر ويدعو إلى الثورة عليه؟ إن أدبه -كأدب زميله الشيوعي- نابع من مفهومه لمعنى الأدب وأنه مجرد سلاح في النضال القومي (بدلا من النضال الطبقي)، وإن المضمون الثوري هو المهم، أما الشكل فقشرة بلا قيمة لا لكن إصرار بعض الفئات على محاربة كل أدب لا يلتزم بالقضايا التي تريد للأدب أن يلتزم بها، يرقى إلى صعيد إحالة الأدباء إلى ما يشبه وضع الأدباء الذين يعيشون داخل الستار الحديدي.

إن الأثر الأدبي أو الفني يشبه اللؤلؤ، وإن عملية الخلق الأدبي تشبه إلى حد كبير عملية انبثاق اللؤلؤ وتولده داخل المحار: حين يدخل إلى المحارة جسم غريب يحدث في أنسجتها الداخلية التهابا يجعلها تحيط ذلك الجسم الغريب بما نسميه فيما بعد لؤلؤة. وفي الإمكان إدخال جسم غريب إلى المحار بالإكراه، لإحداث الالتهاب وتوليد

اللؤلؤة. لكن مثل ذلك اللؤلؤ لن يكون إلا صناعيا، لا يداني اللؤلؤ الأصيل في الجودة.

فالملتزمون يرون أن كل الأحداث والأفكار السياسية والاجتماعية تصلح لأن تكون مواضيع للإنتاج أما غير الملتزمين فيرون أن بعض التجارب التي تمر بالأديب، بعضها وحسب، يصلح لأن يكون موضوعا للإنتاج: ولا يهم، بعد ذلك، لأن تكون التجربة سياسية أو غرامية أو اجتماعية أو فلسفية أو سواها[1].

(1) مجلة حوار (بيروت) العدد السادس - (سبتمبر، أكتوبر) 1963 - السنة الأولى.

الرسالـة (2)

جعل الإغريق للشـعر ربة توحي للشـعراء ما يكتبون، بينما جعل العرب القدماء للشـعر شيطانا أو شياطين، ثم استعاض الإنسان بعد أن تقدم في المدنية عن ذلك بالقول إن الشعر موهبة. غير أن الدكتور عبدالـرزاق محيي الدين، نائـب رئيس جامعة بغـداد وأحد الأدباء العراقيين البارزين، طلع علينا برأي جديد أو هو بالحري بعث لأكثر الآراء حول الشعر رجعية. فقد سبق لبعض النقاد العرب القدامى أن سموا الشعر (صـناعة)، لكنها صناعة لا تمكن ممارستها إلا بوجود الموهبـة إلى جانبهـا. أما الدكتور محيي الديـن فقد زعم في محاضرته التي ألقاها في جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين أن في وسعه إنشاء مدرسة لتخريج الشعراء، فالشعر عنده وعند أبناء مدرسته صناعة لا تختلف عن صـناعة الزجاج مثلا إلا قليلا. الشعر في رأيهم صناعة وصـياغة، أما صدق التجربة والانفعال، وقبل ذلك الموهبة، فذلك من (خزعبلات) الشـباب أنصار الجديد ومن ابتكار دعاة التجديد (المنحرفين).

وقد أثارت المحاضرة وهذا الرأي الذي جاء فيها ردود فعل عنيفة، فظلت الصحف تحمل، لمدة طويلة، عشرات المقالات بأقلام الشباب مـن الأدباء في رد رأيه وتفنيده. فمما قاله الشـاعر مزيد الظاهر في جريدة (صـوت الجماهير): (وبعد فإن فكـرة معهد الدكتور محيي الديـن –في رأيـي– تنطلـق من بعد خـرافي لأنها تتجاهـل القيمة

الروحيــة الخلاقة التي تكمن في ذات الشــاعر، علاوة على تجزيئيته التي تنادي بفصل الموهبة عن العطاء الثقافي).

لا عجــب إذا، بعــد هــذا، أن يكــون الدكتــور محيــي الدين هو المتصــدي الوحيد للمحاضرة التي ألقاها الناقــد العراقي عبدالجبار داود البصــري عــن (ســيكولوجية العروضــ العربــي المعاصر) في جمعية المؤلفين والكتاب العراقيين أيضــا. اســتهل الأستاذ البصري محاضرته بمقدمة بين فيها العلاقة بين علم النفس والأدب. وهو يرى أن العروض العربي لم يدرس دراســة نفسية، ولذا فإن هذه المحاولة (أي محاضرته) تشــعر بفقر موروثها وتعتــز بجرأتها واندفاعها. ثم انتقل إلى التحدث عن (ســيكولوجية القصــيدة العمودية)، فتطرق إلى رأي فرويــد في الصــوت والرنين في أوزان الشــعر فرأى أنهما من هذه الوجهة تحقيق رغبة ما، وما دامت أكثر الرغبات جنســية، فمن المحتمــل أن يكون للرنين في الوزن هذا المعنى. ثم قال: (وفي العروضــ العمودي تبدو بوضــوح ظاهرة العــدد. وإذا كان العدد في الأحــلام رمزا مــن الرموز، فلابد أن تكون العمليات الحســابية في بحور الشــعر كذلك، لأن الأدب والأحــلام من أسرة واحدة). ووضــح ظاهرة الشــطرين أو ظاهرة العروضــ المتناظرة ثم تحدث عن ســيكولوجية الموشــح، وتحدث أخيرا عن ســيكولوجية الشعر الحر فقال: (إن ســيكولوجية الشــعر الحر وازدهاره تشبه، إلى حد بعيــد، عملا أوديبيــا، فإذا علمنا أنى الأدب في رأي فرويد يشــمل

جميــع القيود الاجتماعية والمتطلبات التي يخضــع لها الابن بتمنع شديد، تأكد لدينا هذا الغرض)، وذلك لأن (العروض في القصيدة العمودية يفرض ســيطرته على الشــاعر المعاصر كمــا يفرض الأب سيطرته على الابن).

وما زالت جمعية المؤلفين والكتاب العراقيين تواصــل نشــاطها. فقــد أصــدرت العــدد الخامس مــن مجلتهــا (الكتــاب) بعد طول احتجاب. وأقامت أمســية مفتوحة لمناقشــة ذلــك العدد من أعداد مجلتهــا. وقد أجمعت الآراء على أنه كان أحســن عدد صــدر منها حتى الآن. وانصــب النقاش بصورة خاصة على موضوع (رأي في الخط العربــي) لعبدالجبار الوائلي الذي اقترح فيــه إجراء تعديلات علــى الخط العربــي.. هذا وقــد بــدأت الجمعية موســمها الثقافي وستلقى خلال هذا الموسم إحدى عشرة محاضرة، منها (معالم الكيان الحضاري في بغداد)؟ للدكتور محمد مكية و(معنى الإنسان) لحازم مشتاق (القيم الحضارية والمجتمع الجديد) للدكتور عبدالجبار العريم و(رســالة الجامعة) للدكتور عبدالعزيز الدوري رئيس جامعة بغداد و(صلة الأسلوب بالفكر) للدكتور عبدالرزاق محيي الدين و(الحياة الفكرية في ليبيا) للدكتور جميل سعيد.

وألقت الشــاعرة الســيدة نازك الملائكة سلســلة من المحاضرات في معهد الدراســات العربية العليا في القاهرة، بموضــوع (مشاكل الشــعر العربي المعاصــر بين الالتــزام بالقافية والتحــرر من العمود

الشـعري). ويبدو من العنوان الذي اقترحه المعهد لتلك السلسـلة أنـه هو الآخـر لم ينج من الوقـوع في الخطأ الذي وقـع فيه كل من تحـدث عن (العمود الشـعري) أو الخروج عليه مـن الأدباء العرب العاصرين. ليس المقصود بالعمود الشعري -كما يتوهم المتوهون- التزام نظام الشطرين والقافية الواحدة أو عدد من القوافي المتراوحة حسـب نسـق معين في القصـيدة الواحدة. فحين قيل عن أبي تمام أنه خرج على عمود الشـعر العربي، لم يكن أبو تمام قد كتب شـعرا حرا ولا موشـحة أو بنـدا. فكيف إذا، نفسـر خروجه على عمود الشـعر العربي؟ المقصود بعمود الشـعر العربي هو طريقة استعمال المجاز (وحتى الصـفات أحيانا) في الشـعر العربـي، تلك الطريقة التي توارثها الشـعراء عن امرئ القيس، حتى بشار بن برد، لم يسبق لشاعر عربي، قبل أبي تمام، أن قال كما قال هو في وصف بعير:

رعته الفيافي بعدما كان حقبة

رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

كيـف ترعى: الفيافي البعـير؟ إنه مجاز غريب عـن الذوق العربي وخروج على عمود شعره.

لم يصـدر خلال هـذه الفترة كثير مـن الكتب العراقيـة. لعل أهم ما صـدر ديوان (العصر الضـائع) لعبدالخالق فريد، وهو المجموعة الشـعرية الثالثـة التـي يصـدرها، و(الزمن والرمـاد) وهو مجموعة قصصية لإحسان رفيق السامرائي ومن الكتب التي ينتظر أن تصدر

قريبا (التيارات والشباب) وهو محاضرة المؤلفين والكتاب العراقيين و(الشعر وأثر الإسلام فيه) وهو الرسالة التي نال بها الأستاذ يحيى الجبوري شهادة الماجستير من جامعة الإسكندرية، و(الشمس في بغداد) وهو مجموعة شعرية لمحسن عقراوي تضم عددا كبيرا من القصائد القومية والوطنية. وفي الوقت ذاته انتهى الدكتور أحمد مطلوب والأستاذ عبدالله الجبوري من تحقيق ديوان ديك الجن الحمصي وقد استعانا في عملهما بمخطوطة المرحوم محمد السماوي لهذا الديوان، التي تعتبر من أكمل مخطوطاته، ورواية لما ينتهي مؤلفها الشاعر عبدالرضا الملا من كتابتها، وإن كان منكبا على تأليفها بكل جد واهتمام.

غير أن النشاط الأدبي ليس كل ما هناك من نشاط في العراق. فهناك نشاط ملحوظ في عالم السينما والرسم والتمثيل. فقد أنتجت مصلحة السينما العراقية فيلمين يمثلان بعض الأحداث الدامية التي شهدها العراق لمدة عامين، والفيلمان عبارة عن دبلجة للصور التي التقطها الشيوعيون العراقيون أنفسهم، مع مقدمات من زيارات للعوائل المنكوبة مع مناظر المقابر وبكاء ذوي القتلى فيها. ثم ينتهي الفيلمان بأن يعرضا مشاهد من ثورة رمضان.

أما في عالم المسرح، فقد اجتمع أعضاء فرقة المسرح الحر في مقر الفرقة واتفقوا على تقديم ثلاث مسرحيات لتوفيق الحكيم هي (بين يوم وليلة) و(الحب العذري) و(عمارة الأسطة عليوي) بعد

(تعريفها) أي جعل الحوار فيها باللهجة العراقية، ويستعد معهد الفنون الجميلة لتقديم مسرحية شوقي (مصرع كليوباترة) والمسرحية العراقية (نازات) للأستاذ الحاج ناجي الراوي ومن إخراجه. كما أن كثيرا من التمثيليات قدم على مسارح العديد من المدارس الثانوية في مختلف أنحاء العراق.

أما جمعية الفنانين العراقيين التي تضم خيرة الرسامين والنحاتين في العراق فتستعد لتقديم معرضها. وفي الوقت ذاته تقوم الشركة الوطنية للإعلان بإعداد كتاب شامل عن الفن العراقي المعاصر، وقد عهدت بكتابته إلى جبرا إبراهيم جبرا. ويقوم بإخراج هذا الكتاب وتصويره والإشراف عليه ناظم رمزي، وسيحتوي على ما يقارب الثلاثين صورة بالألوان الكاملة وتخطيطات وصور أخرى لكافة الفنانين العراقيين.

وتفكر مديرية الإرشاد والصحافة في وزارة الإرشاد بافتتاح المتحف الوطني للفنون والأزياء الشعبية. وستعرض فيه بعض المصنوعات النحاسية المحلية، كالجرار النحاسية التي تنقل بها النسوة والصبايا العراقيات الماء من الأنهار إلى بيوتهن، تلك الجرار التي يمتلئ بذكرها الشعر العراقي المعاصر والأغاني العراقية الريفية، وكالقماقم التي تستعمل في صنع القهوة، وكغيرها من الأدوات النحاسية الجميلة. كما ستعرض فيه مجاميع من الألبسة التي تمثل الأزياء الشعبية في مختلف أنحاء العراق وتنوي أمانة العاصمة (رئاسة

بلدية بغداد) تأسيس متحف مشابه للمتحف الذي تنوي وزارة الإرشاد افتتاحه. ويسمى هذا المتحف (متحف بغداد)، وسيضم المؤلفات والكتب الخاصة بمدينة بغداد، وكذلك الملابس البغدادية القديمة. وتقوم أمانة العاصمة حاليا بجمع المعلومات الخاصة بمدينة بغداد من مصورات ومخطوطات وخرائط سيزودها المجمع العلمي العراقي بما يتوفر لديه منها. وستوضع هذه المواد في قاعة خاصة، كما ستفرد سواها للأنواع المختلفة من الملابس البغدادية القديمة[1].

(1) مجلة حوار (بيروت) العدد الثالث – (مارس، ابريل) 1964 – السنة الثانية.


العربية

إن قيمة هذه الكتابات النثرية للشاعر بدر شاكر السياب تكمن في أنها ستسهم في إلقاء الضوء الوافي على عدد من الأوجه الخفية التي عرفتها تجربته الشعرية. كما أنها ستجيب على الكثير من التساؤلات التي تثيرها رحلته الإبداعية -المضنية الجميلة- الممتدة من أواسط الأربعينات إلى منتصف الستينات من القرن الماضي.

لقد أودع السياب كتاباته تلك مجموعة أفكار وتصورات ومفاهيم هي من الوفرة والتنوع بحيث تكتسي أهمية بالغة، وقد وردت عبر سياقات ثرية: منها ما كان تقديماً لكتبه إما للتعريف بفعله الشعري وإما للتعريف بشعر الآخرين، ومنها ما كان مقالة تناول بها الأدب والفن.. وغيرها.